ಎಸ್. ಎಲ್. ಭೈರಪ್ಪ

ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ



ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಂಡಾರ
ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ

ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡನೇ ಪ್ರಕಟನೆ:

ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ

ಮೌಲಿಕ ಸಹಸಂಬಂಧ

ಡಾ. ಎಸ್. ಎಲ್. ಭೈರಪ್ಪ

ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಂಡಾರ
ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ

ಪ್ರಕಾಶಕರು:

ಮ. ಗೋವಿಂದರಾವ್

ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಂಡಾರ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ

ಮೊದಲನೆಯ ಮುದ್ರಣ: ೧೯೬೬

ಬೆಲೆ: ರೂ. ೭-೫೦

ಬಿ. ಎಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ ಅಚ್ಚುಕೂಟ
ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಪಂಪಮಹಾಕವಿ ರಸ್ತೆ, ಚಾಮರಾಜಪೇಟೆ
ಬೆಂಗಳೂರು - ೧೮

ಮುನ್ನುಡಿ

ಪ್ರವೇಶ

ಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ಬುದ್ಧಿ ಅಥವಾ ವಿಚಾರಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ ಕಾಲದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದಿರುವುದು ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗಳ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸುವಾಗ ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ತಿರುಗಿಸಿ ಹೇಳಬಹುದಾದರೆ, ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಆಸ್ವಾದನೆಗಳ ಆಧಾರ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಕಾಲದಲ್ಲೆಲ್ಲ ವಿಚಾರವೇ ಸತ್ಯದ ಆಧಾರವೆಂಬ ವಾದವು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಮಾನ ಸಂಗತಿಯಿಂದ ಸತ್ಯವು ಸೌಂದರ್ಯದ ಒಂದು ರೂಪ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯವು ಸತ್ಯದ ಒಂದು ಬಗೆ ಎಂಬ ಆತುರದ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಸುವುದು ಯುಕ್ತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸತ್ಯವಾಗಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವಾಗಲಿ, ಅದರ ಮೂಲ ಆಧಾರವಾದ ಬುದ್ಧಿಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಗುರುತಿಸದೆ ನಮಗೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬುದ್ಧಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ, ಅದರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮುಖಗಳಾದ ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಲೇ ಬೇಕು. ವಿಚಾರದ ಸೃಷ್ಟಿಯೇ ಸತ್ಯ, ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಯೇ ಸೌಂದರ್ಯ. ಬುದ್ಧಿಯ ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದಾಗಲ್ಲೆಲ್ಲ ನಾವು ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವ ಸಾಂಗತ್ಯರೂಪದ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳು ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಬುದ್ಧಿಯ ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದಾಗ ಅಥವಾ ಕನಿಷ್ಠಾಂಶದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದಾಗ ನಾವು ಮೊದಲನೆಯ ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿರುವ ಅನುಕರಣ ಅಥವಾ ಸಾಧನವಾದೀ ಅಥವಾ ಅದೇ ರೀತಿಯ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ವಾದವು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನು ಸಾಂಗತ್ಯಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಕಾರ ಗುರುತಿಸಲಿ, ಅನುಕರಣವಾದದಂತೆ ಗ್ರಹಿಸಲಿ, ಅಥವಾ ಸಾಧನವಾದದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯಲಿ, ಇವೆರಡು ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೂ ಒಂದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿ

ಸಿರುವುದೂ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ. ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಗುರುತಿಸಿರುವ ವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳು ಸಮಾನ ರೀತಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿ, ಸಮಾನ ರೀತಿಯ ದೋಷಗಳಿಂದಲೇ ಕೂಡಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ ನಾವು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವ ಸಾಂಗತ್ಯಸಿದ್ಧಾಂತದ ರೀತಿಯ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳೂ ಸಮಾನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತವೆ. ಒಂದೇ ಮೂಲ ನಿಯಮವು ಈ ಎರಡು ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿರುವುದೇ ಈ ಸಮಾನ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಕಾರಣ.

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಮೂಲ ನಿಯಮವೇ ಆ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಶಿವಕ್ಕೂ ಆಧಾರನಿಯಮವಾಗಬೇಕು. ಸಾಂಗತ್ಯವಾದೀ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದಾಗ ಸಾಂಗತ್ಯವಾದೀ ಶಿವದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಆಲೋಚಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತುಂಬಿತ್ತು. ಹಾಗೆಯೇ ಇತರ ಅನುಕರಣ ಅಥವಾ ಸಾಧನವಾದೀ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯು ಮೇಲುಗೈ ಆಗಿದ್ದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ರೀತಿಯ ಶಿವದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಆಲೋಚಕರು ಸತ್ಯ, ಸೌಂದರ್ಯ, ಮತ್ತು ಶಿವ, ಈ ಮೂರನ್ನೂ ಒಂದೇ ಮೂಲಭೂತ ನಿಯಮಗಳಿಂದ ವಿವರಿಸುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೇನು? ನಮ್ಮ ವಿಶ್ವದೃಷ್ಟಿ, ಅಥವಾ ಸತ್ತಾದ ಕಲ್ಪನೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಮೌಲ್ಯದ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಾವು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮೌಲ್ಯವೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮೂಲಾಧಾರವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ; ಅಥವಾ ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಆ ಮೂಲಾಧಾರವನ್ನು ತನ್ನ ಶಕ್ತ್ಯಾನುಸಾರ ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ, ಮೌಲ್ಯವಾಗಿ ಸತ್ಯಕ್ಕಿರುವಷ್ಟೇ ಬೆಲೆಯು ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಶಿವಗಳಿಗೂ ಇದೆ. ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಸತ್ಯವನ್ನೇ ಅತಿಯಾಗಿ ಮೇಲೆ ಎತ್ತಿ, ಇತರ ಸಮಾನ ಮೌಲ್ಯಗಳಾದ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಶಿವಗಳನ್ನು ಕಡೆಗಣ್ಣಿನಿಂದ ನೋಡುವುದು ಮೌಲ್ಯಮೀಮಾಂಸಕನಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಎಲ್ಲ ಮೌಲ್ಯ

ಗಳೂ ನಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮುಖಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ ರೀತಿಗಳು ಮಾತ್ರ.

ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನಾನು ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಸಹಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇವೆರಡರ ಜೊತೆಗೆ ಶಿವದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿದ್ದರೆ ಗ್ರಂಥವು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬ ಅರಿವು ನನಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸಮಸ್ಯೆಯ ವೈಶಾಲ್ಯವನ್ನೂ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನೂ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದನಂತರ, ಒಂದೇ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಇವು ಮೂರನ್ನೂ ಒಳಗೊಳಿಸಿ ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಈ ಗ್ರಂಥದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಮಿತಗೊಳಿಸಿದೆ. ಸಹಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ನಾವು ಸಂಬಂಧೀ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗಿರುವ ಸಾಮ್ಯಗಳ ಜೊತೆಗೆ ವೈಷಮ್ಯಗಳನ್ನೂ, ಅವುಗಳ ಕಾರಣಗಳನ್ನೂ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಬೇಕು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಮೂರು ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾದ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು:

೧. ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಸಹಸಂಬಂಧವು ಯಾವ ರೀತಿಯದು?

೨. ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಶಿವಗಳ ಸಹಸಂಬಂಧವು ಯಾವ ರೀತಿಯದು?

೩. ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಶಿವಗಳ ಸಹಸಂಬಂಧವು ಯಾವ ರೀತಿಯದು?

೪. ಈ ಮೂರು ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೂ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸಹಸಂಬಂಧವು ಯಾವ ರೀತಿಯದು?

ಪ್ರಸ್ತುತ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನಾನು ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು – ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಶಿವ ಅಥವಾ ಕಲೆ ಮತ್ತು ನೀತಿಯ ಸಹಸಂಬಂಧವನ್ನು–ಕುರಿತ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಇನ್ನು ಒಂದೆರಡು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದ ಮೂರನೆಯ ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೂ ಒಂದೊಂದು ಗ್ರಂಥದಂತೆ ಬರೆಯುವ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.

ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಮೀಮಾಂಸೆ

ಬಿಡಿಯಾದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಗುಣಾವಗುಣಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೆಲಸವಾದರೆ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವ ಮೂಲ ನಿಯಮವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮೀಮಾಂಸೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಒಂದು ಬಿಡಿ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವಾಗ ವಿಮರ್ಶಕನು ತಾನು ಅನ್ವಯಿಸುವ ನಿಯಮವನ್ನು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಿಚ್ಚುಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವನು ಅನ್ವಯಿಸುವ ನಿಯಮವು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂಲ ನಿಯಮವನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಆದರೆ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆ ಎನ್ನುವಾಗ ನಾವು ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ಮೊದಲಾದ ವಿವಿಧ ಕಲೆಗಳ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವಿಮರ್ಶಾವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಮೂಲ ನಿಯಮಗಳಿವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ, ಸಂಗೀತವಿಮರ್ಶೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಗೀತಮೀಮಾಂಸೆ, ಹೀಗೆಯೆ ನೃತ್ಯವಿಮರ್ಶೆ-ನೃತ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ಚಿತ್ರಮೀಮಾಂಸೆ, ಶಿಲ್ಪಮೀಮಾಂಸೆ, ಮೊದಲಾದ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿವೆ. ಕಲೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಕಾರವೂ ತನ್ನ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೂಲ ನಿಯಮವನ್ನು ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಆ ಪ್ರಕಾರದ ಮೀಮಾಂಸೆ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಚಿತ್ರ, ಮೊದಲಾದ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತವೆಯೇ ವಿನಾ ಇತರ ಕಲೆಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಅವು ಒಳಗೊಳ್ಳಲಾರವು. ಈ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳಿಗೂ ಮೂಲವಾದ ನಿಯಮವಿಲ್ಲವೆ? ಈ ನಿಯಮವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುವ ಯಾವ ಶಾಸ್ತ್ರ ಅಥವಾ ಮೀಮಾಂಸೆಯೂ ಇಲ್ಲವೆ? ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯು ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಇತ್ಯಾದಿ ಕಲೆಯ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಅತ್ಯಂತ ಮೂಲಭೂತ ನಿಯಮವನ್ನು ಅದರ ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯು ಅಭ್ಯಸಿಸುತ್ತದೆ.

ಸೌಂದರ್ಯ ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಅನೇಕ ಆಲೋಚಕರು ಆಕ್ಷೇಪವನ್ನು ಎತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನವಾದುದು ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳ ನಿಯಮಗಳಿಗೂ ಮೂಲವಾದ ಯಾವ ನಿಯಮವೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಬಗೆಗೆ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಮಾಡುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಉದ್ಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ– ಎಂದು ವಾದಿಸುವ ಒಂದು ಪಕ್ಷವೂ ಇದೆ. ಸೌಂದರ್ಯ ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ನಾವು ಯಾವ ಸಮಾನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹೇಳಬಹುದು ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮೂಲವಾದ ನಿಯಮವೊಂದು ಇದ್ದೇ ಇದೆ ಎಂಬ ಅಂಶವು ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಓದುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಅಥವಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆ ಎಂಬ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ನಾವು ಸದ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪಿದರೆ ಸಾಕು.

ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೂ ಉಳಿದ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಗಳಿಗೂ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಒಂದು ಪ್ರಕಾರದ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯು ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾಧ್ಯಮದ ಅನುಕೂಲತೆ ಮತ್ತು ಮಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಮೂಲ ನಿಯಮವು ಹೇಗೆ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯು ವಿವಿಧ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಮಾಧ್ಯಮದ ಅನುಕೂಲತೆ ಮತ್ತು ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಹೋಲಿಸಿ ಅವುಗಳ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರವು ಹೆಚ್ಚು ವಿಶಾಲವೂ ಗಹನವೂ ಆಗಿದೆ.

ಅನುಭವದ ಯಾವ ಒಂದು ಮುಖವನ್ನಾಗಲಿ ಇಡಿಯಾಗಿ ನೋಡಿ ಇತರ ಮುಖಗಳೊಡನೆ ಅದಕ್ಕಿರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವು ನಾವು ಬೇಡವೆಂದರೂ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಕಲೆ ಎಂಬುದು ಅನುಭವದ ಒಂದು ಮುಖ ಮಾತ್ರ. ಅದರ ಉಗಮ, ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಮತ್ತು ಗುರಿಗಳೇನು, ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಾಗ, ಜೀವನದ ಉಗಮ, ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಮತ್ತು ಗುರಿಗಳೇನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ತನ್ನ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಸೌಂದರ್ಯವೆಂಬುದೂ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯ. ಆದರೆ ಅದು ಜೀವನದ ಏಕಮಾತ್ರ ಮೌಲ್ಯವಲ್ಲ. ಸೌಂದರ್ಯದ ಮೌಲ್ಯಕ್ಕೂ ಇತರ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೂ ಘರ್ಷಣೆಯಾಗುವ ಸಂಭವವು ಸೌಂದರ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನುಭವಗಳ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಸದಾ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮೌಲ್ಯವೂ ತನ್ನ ಹಕ್ಕನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯಲು ಹೊರಟಾಗ, ಅವುಗಳ ವ್ಯಷ್ಟಿಮೌಲ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿ ವಾಗ್ವಾದವನ್ನು ಬಗೆಹರಿಸಲು, ವಿವಿಧ ಮೌಲ್ಯಗಳ ವಿಭಿನ್ನ ಕ್ಷೇತ್ರ ಮತ್ತು ಗುರಿಗಳೇನು?–ಅವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವೇನು?–ಎಂಬುದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ ಅಗತ್ಯವು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮೌಲ್ಯವೂ ತನ್ನ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ತನಕ ಅದು ಉಳಿದ ಮೌಲ್ಯಗಳೊಡನೆ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ಸೌಂದರ್ಯವು ತನ್ನ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಮುಂದುವರಿಯಬಹುದು. ಅಥವಾ ಇತರ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಸೌಂದರ್ಯದ ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ತಲೆಹಾಕಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬಹುದು. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಇತರ ಮೌಲ್ಯ, ಇವುಗಳ ನಿಜವಾದ ಗುಣ, ಮತ್ತು ನ್ಯಾಯವಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳನ್ನು ನಾವು ನಿರ್ಧರಿಸಬೇಕು. ಯಾವ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವೂ ತನ್ನಿಂದ ಇತರ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮೇಲೆ ಆಗುವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸದೆ ಸ್ವಯಂ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಪ್ರಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಾರದು. ಒಂದು ಮಟ್ಟದ ತನಕ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮೌಲ್ಯವೂ ಸ್ವಶಾಸಿತನವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಆದರೆ ಆ ಮೌಲ್ಯವೂ ಕೊನೆಗೊಂಡು ಬೇರೊಂದು ಮೌಲ್ಯದ ಕ್ಷೇತ್ರವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಸೀಮೆಯನ್ನು ರೇಖೆ ಎಳೆದಂತೆ ಗುರುತಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಒಂದು ಮಿತಿಯ ಆಚೆಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮೌಲ್ಯವೂ ತನಗೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಇತರ ಮೌಲ್ಯಗಳೊಡನೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಬಾಂಧವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬದುಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ತನ್ನ ಅಂತರ್ಗುಣಕ್ಕೇ ಧಕ್ಕೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಭಾಗವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾನು ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಸತ್ಯವೆಂದರೇನು? ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರ, ಮಾನಸಶಾಸ್ತ್ರ, ಮೊದಲಾದ ವಿಜ್ಞಾನಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಸತ್ಯವೇ? ಅಥವಾ

ಅದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಅರ್ಥವಿದೆಯೇ? ಸತ್ಯವು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವೇ, ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವೇ? ಸತ್ಯದ ಒರೆಗಲ್ಲಾವುದು? ಜ್ಞಾನದ ಸ್ವರೂಪವು ಎಂತಹುದು? ಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ಜ್ಞೇಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವೇನು? ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಜ್ಞಾನ ಮೀಮಾಂಸೆ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಸಹಸಂಬಂಧದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಮೀಮಾಂಸೆ

ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ, ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ಮೊದಲಾದ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬೆಳೆದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಮಾತು ನಿಜವಾದರೂ ನಾನಾ ರೀತಿಯ ಪಂಥಗಳು, ವಾದವಿವಾದಗಳು, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಏಳದೆ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರಗತಿಶೀಲರ ಚಳುವಳಿ, ವಾಸ್ತವವಾದೀ ಧ್ಯೇಯ ಮೊದಲಾದುವುಗಳು ಲೇಖಕರನ್ನು ಸೆಳೆದುಕೊಂಡಿವೆ. 'ಸಾಹಿತಿಯು ಸತ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು' – ಎಂಬ ಗುರಿಯು ಎಷ್ಟೋ ಜನ ಬರಹಗಾರರ ಮೂಲಮಂತ್ರವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾವ ಸತ್ಯವನ್ನು? ದೀನ ದಲಿತರ ಬಡತನದ ಸತ್ಯವನ್ನೇ, ವಯಸ್ಸಂಧಿ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಮಾನಸಿಕ ತಳಮಳದ ಸತ್ಯವನ್ನೇ, ಅಥವಾ ಮತ್ತೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸತ್ಯವನ್ನು ಸಾಹಿತಿಯು ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿದು ತೋರಿಸಬೇಕು? ಹಾಗೆಯೇ, ಜನತೆಯ ಬಾಳನ್ನು ಉತ್ತಮಪಡಿಸುವುದೇ ಸಾಹಿತಿಯ ಗುರಿಯಾಗಬೇಕು ಎಂಬ ವಾದವೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಜನರ ಶ್ರೇಯೋಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಒಂದು ಸಾಧನವಾಗಬೇಕು ಎಂಬುದು ಇದರ ಅರ್ಥ. ಜನರ ಶ್ರೇಯೋಭಿವೃದ್ಧಿ ಎಂದರೇನು? ಹಿಟ್ಟು ಬಟ್ಟೆಗಳಿಗೆ ಕೊರತೆ ಇಲ್ಲದೆ, ಉಡುವ ಅರಿವೆಗೆ ಕಷ್ಟವಿಲ್ಲದೆ, ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಯೋಚಿಸದೆ ಇರುವಂತೆ ನಮ್ಮ ಜನರು ಆಗುವುದಕ್ಕೆ ಶ್ರೇಯೋಭಿವೃದ್ಧಿ ಎಂದು ಹೆಸರೇ? ಇದನ್ನು ಸಾಹಿತಿಯು ಮಾಡಬಲ್ಲನೇ? ಬಲ್ಲನಾದರೆ ಹೇಗೆ ಮಾಡಬಲ್ಲ? ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ಇವೆ. ಜೀವನವನ್ನು ಒಂದು ಮಹಾ ವೈಫಲ್ಯವೆಂದು ಸಾರುವ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿವಾದ, ಮಾನವ ಜೀವನದ ಸಕಲ ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿಗಳಿಗೂ

ಆಧಾರವಾಗಿರುವುದು ಲೈಂಗಿಕಕಾಮವೊಂದೇ ಎಂಬ ಫ್ರೈಯ್ಡ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಮೊದಲಾಗಿ ಇನ್ನೂ ಎಷ್ಟೋ ರೀತಿಯ ಆಯಾತಗೊಂಡ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಭಾರತದ ಇತರ ಭಾಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತಿವೆ. ಸತ್ಯವನ್ನೇ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕೆಂದು ಹೊರಡುವ ಕೆಲವು ಸಾಹಿತಿಗಳಿಗೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವು 'ಸಮ್ಯಕ್ ಸತ್ಯ'ವನ್ನು ದಯಪಾಲಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪಂಥ ಮತ್ತು ಗುರಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಸ್ವಲ್ಪವೂ ವಿವೇಚಿಸದೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾ ನಡೆದಿದ್ದೇವೆಂದು ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಲ್ಲ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಧ್ಯೇಯಗಳು ಹೊರಗಿನ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಆಯಾತವಾಗದೆ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತಿಗಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿರಲೂ ಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ವಿಚಾರಗಳು ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ತಲುಪಿವೆಯೇ ವಿನಾ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಯಾವ ಒಂದು ವಿಚಾರವಾಗಲಿ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಎತ್ತರವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ, ತನ್ನ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ವಿಸ್ತಾರವಾದಾಗ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ನೋಡಿಕೊಂಡಾಗಲೇ ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನ ದೋಷ ಮತ್ತು ಮಿತಿಗಳು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವತೆ ಎಂದರೇನು? ಸರ್ವ ದೇಶ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಒರೆಗಲ್ಲಾಗಬಲ್ಲುದೇ? ಜಗತ್ತಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಮಹಾಕೃತಿಗಳೂ ತಮ್ಮ ವಾಸ್ತವತೆಯಿಂದಲೇ ದೊಡ್ಡವೆನಿಸಿವೆಯೇ? ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಈ ವಾದದ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ, ಅದರ ಅರ್ಥದ ಆಳವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತಾ ನಡೆದರೆ ಅದರ ಮಿತಿಯು ನಮಗೆ ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಇತರ ವಾದಗಳನ್ನೂ ನಾವು ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕು. ಒಂದು ವೇಳೆ ಒಂದು ವಾದವು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಸಮರ್ಪಕವೆಂದು ತೋರಿದರೂ, ಇದೇ ವಾದವು ಕಲೆಯ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ಚಿತ್ರ, ಸಂಗೀತ, ಶಿಲ್ಪ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಿದಾಗ ಸಮರ್ಪಕವೆಂದು ಸಿದ್ಧವಾಗಬೇಕು. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಎಷ್ಟು ವಾದಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಲೆಯ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು?

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಈ ಪಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಭಾಗವು ಸಾಹಿತ್ಯ

ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮಟ್ಟವನ್ನೇ ಮುಟ್ಟಲಾರದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಜಯಶೀಲವಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡ ಪಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಭಾಗವು ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ತೇರ್ಗಡೆಯಾಗಬಲ್ಲುದು? ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದು ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸ್ವವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವುದು ಅವಶ್ಯಕ.

ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವೊಂದನ್ನೇ ನಾನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನಮೀಮಾಂಸೆಗಳ ಮೂಲಭೂತ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಅರಸುವ ಪರಿಶೋಧಕನು ಯಾವ ಒಂದು ಭಾಷೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನಾಗಲಿ, ಯಾವ ಒಂದು ಕಲಾಪರಂಪರೆಯನ್ನಾಗಲಿ, ಕಲೆಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನಾಗಲಿ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಾದ ವಿವಾದಗಳನ್ನು ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿರುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ವಿಮರ್ಶಿಸಬಹುದು. ಈ ಅಂಶವು ಇಂತಹ ಗ್ರಂಥದ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ನಾನು ಹೇಳಬೇಕು. ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನಾನು ಟೀಕಿಸಿರುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು, ಅವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ನನ್ನ ಟೀಕೆಗಳು, ನಾನು ಒಪ್ಪಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವ ನಿಯಮಗಳು, ಮೊದಲಾಗಿ ಎಲ್ಲವೂ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಸತ್ಯವೆಂದು ನಾನು ಭಾವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನನ್ನ ವಿಚಾರವು ಬೆಳೆದಂತೆ ಅಥವಾ ಬದಲಾದಂತೆ, ಮುಂದೆ ಎಂದಾದರೂ ನಾನೇ ಇದರಲ್ಲಿರುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪದೆ ಇರಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿರುವ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಅಥವಾ ಬಿಡಿಯಾಗಿ ಒಪ್ಪುವ ಅಥವಾ ಒಪ್ಪದಿರುವ ಅಧಿಕಾರವು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಆಲೋಚಕನಿಗೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪದಿರುವವರು ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರೆ ಸಾಕು. ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಭಿನ್ನಮತವು ಪುರಸ್ಕರಣೀಯವಾದುದು. ಭಿನ್ನಾಭಿಮತದಿಂದಲೇ ವಿಚಾರದ ಮುನ್ನಡೆಯು ಸಾಧ್ಯ. ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನಾನು ಚರ್ಚಿಸಿರುವ ಮತ್ತು ಚರ್ಚಿಸದೆ ಬಿಟ್ಟಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವಯಂಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಚರ್ಚಿಸಲ್ಪಡಬೇಕೆಂಬುದಷ್ಟೇ ನನ್ನ ಆಶಯ.

Truth and Beauty: A Study in Correlation ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ನನ್ನ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗ್ರಂಥವು ಬಡೋದೆಯ ಮಹಾರಾಜಾ ಸಯಾಜಿರಾವ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಿಂದ ಕಳೆದ ವರ್ಷ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಈ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥವು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದರೂ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಇದರಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದೇನೆ; ಮತ್ತು ಅನೇಕ ವಿಷಯ ಗಳನ್ನು ಇದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಗ್ರಂಥಗಳಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಮತ್ತು ದರ್ಶನಶಾಸ್ತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾನು ಈ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿರುವುದು ಮೊದಲಾದ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಬರೆ ಯುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿದ್ದ ಅತಿಯಾಗಿ ತಾಂತ್ರಿಕ ವೆಂದು ತೋರಿದ ಕೆಲವು ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೈಬಿಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ. ಆದರೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ೧೫೦ ಪುಟಗಳಿದ್ದ ವಿಷಯ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ೩೩೮ ಪುಟಗಳಷ್ಟು ಬೆಳೆದಿದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈ ಗ್ರಂಥವು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನದರ ನೇರ ಅನುವಾದವಲ್ಲ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿ, ಬರವಣಿಗೆಯು ಸರಳವಾಗಿರುವಂತೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯನ್ನು ವಹಿಸಿದ್ದರೂ, ಗ್ರಂಥದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳ ಒಂದು ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಅವುಗಳ ಸಮಾನ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪದಗಳೊಡನೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ. ಕೊನೆಯ ಪುಟದಲ್ಲಿ, ಮುದ್ರಣದಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿರುವ ಕೆಲವು ತಪ್ಪುಗಳನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ.

ನನ್ನ ಇಂತಹ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಷಯದ ಗ್ರಂಥದ ಪ್ರಕಟನೆಯನ್ನೂ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಹೊತ್ತಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಂಡಾರದ ಶ್ರೀ ಗೋವಿಂದ ರಾಯರಿಗೂ ಕರಡುಪ್ರತಿಯನ್ನು ತಿದ್ದುವುದರಲ್ಲಿ ನೆರವಾದ ಮಿತ್ರ ಶ್ರೀ ಎಂ. ಎಸ್. ಕೆ. ಪ್ರಭು ಅವರಿಗೂ ನಾನು ಕೃತಜ್ಞ.

Post – Graduate Deptt. of Philosophy
Sardar Vallabhbhai University
Vallabh Vidyanagar
via : Anand (Gujarat)

ಎಸ್. ಎಲ್. ಭೈರಪ್ಪ

ಪರಿವಿಡಿ

ವಿ ಷ ಯ ಸೂ ಚಿ

ಪುಟ

ಪುಟ

ಪುಟ

ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ

ಮೌಲಿಕ ಸಹಸಂಬಂಧ

೧ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ

ಅನುಕರಣವಾದ

೧. § ಅನುಕರಣವೆಂದರೇನು?

ಜ್ಞಾನಮೀಮಾಂಸೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸತ್ಯವು ಒಂದು ತೆರನಾದ ಅನುಕರಣೆ ಎಂದು ಹೇಳುವವನು ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ಸತ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುವುದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆಧಾರ ಬೇಕು. ಆ ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿರುವ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ಪ್ರತ್ಯಯವು (concept) ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿದರೆ ಆಗ ಅದು ಸತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ; ಇಲ್ಲವೇ ಮಿಥ್ಯೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸತ್ಯದ ಪರೀಕ್ಷೆಯಾಗಬೇಕಾದುದು ಇಂತಹ ಯಥಾರ್ಥತೆಯಲ್ಲಿ – ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿರುವ ಮನೋಬಿಂಬದ ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯ ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವಣ ಸಹ-ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ.

ಇಂತಹ ಸಹಸಂಬಂಧವೇ ಸತ್ಯದ ಆಧಾರವೆಂಬ ವಾದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಮೂಲಗಳಿವೆ. ಒಂದು ವಿಷಯದ ಬಗೆಗೆ ನಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಗೆ ಹೇಳುವುದೇ ಭಾಷೆಯ ಕೆಲಸ. ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ವಿಷಯದೊಡನೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರದಿದ್ದರೆ, ಭಾಷೆಯು ಅಭಿಪ್ರಾಯದೊಡನೆ ಹೊಂದಿರದಿದ್ದರೆ, ಆ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಗೆ ತಿಳಿಸುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ? ಬುದ್ಧಿಯು ವಾಸ್ತವ ವಸ್ತುವನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸದಿದ್ದರೆ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಜೀವನವೇ ಕಷ್ಟವಾದೀತು. ಆಲೋಚನೆಯ ವಸ್ತುವು ಒಂದೇ ಆಗಿ ಉಳಿಯದಿದ್ದರೆ, ನಮ್ಮ ಭೂತಕಾಲದ ಆಲೋಚನೆಗೂ ಈಗಿನದಕ್ಕೂ ಮೇಳವಿರುವುದು ಹೇಗೆ? ನಾನು ಈ ಕೋಣೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಿರುವಾಗಲೂ ಈ ಕೋಣೆ, ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಮೇಜು, ಕುರ್ಚಿ, ಪುಸ್ತಕ, ಮೊದಲಾದುವು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತವೆ, ಮತ್ತು ಈಗ ಓದಿದ ಹಾಳೆಯ ಮೇಲಿನ ಪಙ್ಕ್ತಿಗಳು ಹಾಗೆಯೇ ಇರುತ್ತವೆ ಎಂದು ನಾನು ನಂಬಬೇಕು;

ಇಲ್ಲ, ನಾಳೆ ಪುನಃ ನೋಡಿದಾಗ ಅವು ಬೇರೆಯೇ ಆಗುವುದಾದರೆ ನಾನು ಇಂದು ಓದಿದುದನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವುದೆಂತು? ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಗೆ ವಿಷಯ ವಾಗುವ ವಸ್ತುಗಳು ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುವುಗಳು; ಬುದ್ಧಿಯು ವಸ್ತುವನ್ನನುಸರಿಸಬೇಕೇ ವಿನಾ ವಸ್ತುವು ಬುದ್ಧಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿದು ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ; ವಾಸ್ತವತೆಯ ಪರಿಜ್ಞಾನವೇ ಸತ್ಯ.

೨. § ಸೌಂದರ್ಯವೂ ಅನುಕರಣವೇ?

ವಾಸ್ತವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಬುದ್ಧಿಯು ಅನುಕರಿಸಿ ಯಥಾರ್ಥ ಮನೋ ಬಿಂಬವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರೆ ಅದು ಸತ್ಯವೆನಿಸುವಂತೆ, ವಾಸ್ತವ ವಸ್ತು ವೊಂದನ್ನು ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯು ಅನುಕರಿಸಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿದರೆ ಅದು ಸೌಂದರ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಕೃತಿ ಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಘಟನಾವಳಿಗಳು, ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿತ್ರಣ ಮೊದಲಾದುವುಗಳಲ್ಲಿ, ಪ್ರಕೃತಿವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ, ಸಾಹಿತಿಯು ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಅಥವಾ ಜೀವನವನ್ನು ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿ ಅನುಕರಿಸಬೇಕು. ಚಿತ್ರಕಾರನು ತನ್ನ ಮಾಡೆಲನ್ನು ಇದ್ದುದು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ ಇತರ ಕಲಾವಿದರೂ ಸಹ.

ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣವಾದವನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದವನು ಪ್ಲೇಟೋ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಕಲಾವಿದನ ಕೆಲಸವೆಂದರೆ 'ಒಂದು ಕನ್ನಡಿಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಎಲ್ಲ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲೂ ತಿರುಗಿಸುವುದು.'[1] ಕಲೆಯು ಪರಮ ಸತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಎರಡು ಮೆಟ್ಟಲು ಕೀಳುತರವಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ನಮಗೆ ಕೊಡುತ್ತದೆಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಪ್ಲೇಟೋ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗಿದ್ದ. ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದೇ ಕಲೆಯ ಕೆಲಸವೆಂದು ಯವನರು (ಗ್ರೀಕರು) ನಂಬಿದ್ದರು. ಇಂದ್ರಿಯ ಜಗತ್ತಿನ ಸತ್ಯವೆಷ್ಟು? – ಎಂಬಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸುವಾಗ ಅನು ಕರಣವಾದವೇ ಪ್ಲೇಟೋನಿಗೆ ಆಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನುಕರಣವಾದ

1 The Republic. Cornfordರವರ ಅನುವಾದ, 326ನೇ ಪುಟ

ಪ್ರಭಾವವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಮೇಲೆ ಸಹ ಕಡಿಮೆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಅವನಿಗೆ ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯ ಅನುಕರಣೆ. ಅವನೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ; 'ಕಾವ್ಯದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಎರಡು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಕಾರಣಗಳಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅನುಕರಣಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಶೈಶವದಿಂದಲೂ ಮೂಲವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ; ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅನುಕರಿಸುವವನೆಂದೇ ಅವನು ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಂದಲೂ ಭಿನ್ನನೆನಿಸಿದ್ದಾನೆ, ಮತ್ತು ಅವನು ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಮೊದಲ ಮೆಟ್ಟಲಿಡುವುದೂ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದಲೇ. ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಆನಂದವೂ ಅಂತಸ್ಥವಾದುದು. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯು ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಮಾಡುತ್ತದೆ; ಒಂದು ವಸ್ತುವು ನೋಡಲು ಆಪ್ಯಾಯಮಾನವಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅದರ ತದ್ವತ್ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರುಕಿಸುವುದು (contemplate) ನಮಗೆ ಸಂತೋಷದಾಯಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆಂದು ತೀರ ಹೀನವಾದ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಅಥವಾ ಮಾನವ ಶವದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಬೇರೊಂದು ಕಾರಣವಿದೆ. ಒಬ್ಬರ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯು ಎಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿರಲೊಲ್ಲದೇಕೆ, ಕಲಿಯುವುದು ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೂ ಆನಂದದಾಯಕವಾದುದು. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ಇಂತಹ ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಳ ವೀಕ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಆನಂದವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ; ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಅಭ್ಯಸಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅವನು ವಸ್ತುವನ್ನು ಅನುಮಾನದೊಡನೆ ಒಂದುಮಾಡಿಕೊಂಡು ಕಲಿಯುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. (ಉದಾಹರಣೆಗೆಂದು ಒಂದು ಭಾವಚಿತ್ರದ ಮೂಲ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು)"[2]

ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಕಲಾಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣದೃಷ್ಟಿಯು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ, ಹೆಚ್ಚು ಅಥವಾ ಕಡಿಮೆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ, ಬದುಕಿ ಮುಂದುವರಿಯಿತು. ಚಿತ್ರಕಾರನಿಗೆ ಒಂದು ಮಾಡೆಲ್ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಮೈಕೆಲ್ ಏಂಜೆಲೋನಂತಹ ಆಚಾರ್ಯ-ಕಲಾವಿದನೂ ಯೇಸುವಿನ ಜೀವನದಂತಹ ದೈವೀವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲು ಸಹ ಮಾಡೆಲುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಮಾಡೆಲನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ

---

2 Poetics. L. J. Pottsರವರ ಅನುವಾದ, 4ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ

ಪ್ರಕೃತಿಯು ಅಥವಾ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವ ವಸ್ತುಗಳು ಸ್ವಯಂಸುಂದರವಾಗಿವೆ, ಮತ್ತು ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಸರಿಹೋಗುವಂತೆ ಅವುಗಳ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹಿಡಿದಿರಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕೆಲಸ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿತ್ತು.

ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಕಲಾಪರಂಪರೆಯ ಆದಿಯಿಂದಲೂ ಅನುಕರಣ ದೃಷ್ಟಿಯು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಸಾಗಿದ್ದರೂ, ಅದು ತನ್ನದೇ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯವೆನಿಸುವಂತಹ ಸ್ಪಷ್ಟ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನೂ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಪಡೆದುದು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯಾರ್ಧದಲ್ಲಿ. ಹೀಗೆ ಸ್ಫುಟಗೊಂಡ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯು ವಾಸ್ತವವಾದ ಅಥವಾ ವಾಸ್ತವ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದು ಖ್ಯಾತವಾಯಿತು. ೧೮೫೫ನೆಯ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ ಕೋರ್ಬೇ ಎಂಬ ಫ್ರೆಂಚ್ ಚಿತ್ರಕಾರನು ಮೊದಲ ಸಲ ತನ್ನ ವಾಸ್ತವ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ. ಕೋರ್ಬೇ 'ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಎಂಬ ವಾದವನ್ನು ನಂಬಿದವನಲ್ಲ. ಅವನಿಗೆ ವಾಸ್ತವವಾದ 'ಜೀವಂತ' ಕಲೆ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ 'ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ದೃಶ್ಯವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು. ವಿದ್ವತ್‌ಸಭೆಯ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಬೇಡದ ವಿಷಯವಾದ ಸರಳವಾದ ಜನರನ್ನು ಅವರ ಅನಾದರ್ಶಿತ (unidealized) ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು.'[3] 'ಯಾವ ಭವ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಇಲ್ಲದ, ಆದರೆ ಕೇವಲ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಜನತೆಯ ಸಂಕಲ್ಪ-ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೋರ್ಬೇನ ಕಲಾಕಾರ್ಯಕ್ರಮವು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿತು. ಅದು ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನೂ ಅದರ ಯಥಾರ್ಥಬಿಂಬವನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವ ಒಂದು ಹೊಸ ಪಂಥಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭಬಿಂದುವಾಯಿತು.'[4] ಕಲೆಗೂ ಚಿತ್ರಣಗಳಿಗೂ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕರಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಏಕಮಾತ್ರ ಗೀಳಿನಿಂದ ಕಲಾವಿದರು ಶ್ರಮಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲ ಅದು. ಆ ಕಾಲದ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಆ ಕಾಲದ

---

3 Erwin O. Christenson: The Histroy of Western Art. Mentor Book, 320ನೇ ಪುಟ

4 Peter Thoene: Modern German Art (Pelican), 16ನೇ ಪುಟ

ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು: 'ಗಿಡಮರಗಳೂ ಆಲೋಚಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಬಗೆಗೆ ವಾದ ವಿವಾದಗಳಿದ್ದರೂ, ಅವು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಗೆ ವಿಷಯವಾಗುವುದಂತೂ ನಿಜವಾದ ಮಾತು. ಅವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ನಾವು ಸಲ್ಲಿಸಬೇಕಾದುದು ಪ್ರಭುವಿನ ತಲೆತಿರುಕತನವಾಗಲಿ, ಅಥವಾ ಅಭಿಜಾತ ಶೈಲಿಯ ದಾಂಭಿಕತನವಾಗಲಿ ಅಲ್ಲ; ತದ್ವಿರುದ್ಧ ವಾಗಿ, ಅವುಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ನಾವು ಬಹು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ವಾದ ಗಮನವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕು. ಅವು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯನು ಉದ್ದೀಪಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ತಮ್ಮನ್ನು ವಿಕೃತಗೊಳಿಸಬಾರದು, ಮತ್ತು ತಮಗೆ ಆವಶ್ಯಕವಾದ ನೈಜ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ದಂಡಿಸಬಾರದು ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಅವು ನಮ್ಮನ್ನು ಕೇಳುತ್ತವೆ. ನಾವು ಸ್ಟುಡಿಯೋ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ 'ತಿದ್ದುವಿಕೆ'ಯಿಂದ ತಮ್ಮನ್ನು ಮುಕ್ತಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಅವು ಬೇಡುತ್ತವೆ. ಅವಕ್ಕೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿರುವ ಹೆಚ್ಚಿನ ಯಾವ Relief ಅನ್ನು ಸಹ ಅವು ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ.'[5]

ವಾಸ್ತವವಾದಿಯು ತಾನು ಆರಿಸುವ ವಿಷಯಗಳ ಬಗೆಗೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಬೇಕು ಬೇಡಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ಕೋರ್ಬೇನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅಶ್ಲೀಲವೆಂದು ಸಹ ಹೇಳಿದರು. ಏಕೆಂದರೆ, 'ಅವನು ಮಾನವತೆಯ ಅತ್ಯಂತ ಕೀಳು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ ನೀಚ ದೃಶ್ಯ ಗಳನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ಆನಂದಿಸುತ್ತಿದ್ದ.' ಆದರೆ 'ತಾನು ದೇವತೆ ಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸದಿರುವ ಕಾರಣವು, ತಾನು ಎಂದೂ ಅಂತಹ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಕಾಣದಿರುವುದೇ' ಎಂದು ಕೋರ್ಬೇ ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಬಂದ ಆರೋಪಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಿತ್ತ.[6] 'ತನಗೆ ವಿದ್ವತ್‌ಸಭಿಕರ (academicians) ಮೇಲಿದ್ದ ತಿರಸ್ಕಾರವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಕೋರ್ಬೇಯು ತನ್ನಲ್ಲಿದ್ದ ಮಾಡೆಲುಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಹಾಕಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಅವನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಸಾಂಪ್ರ

---

5 Rousseau (ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ ರೂಸೋ ಅಲ್ಲ), ಅದೇ ಗ್ರಂಥದಿಂದ ಉಧೃತ, 18ನೇ ಪುಟ

6 Clive Bell: Landmarks in Ninteenth Century Painting, 134ನೇ ಪುಟ

ದಾಯಿಕವಾದ ನಗ್ನಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯುವ ಬದಲು ಒಂದು ಜೀವಂತ ಹಸುವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದ.'[7]

ಜೀವನವನ್ನು ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ವಾಸ್ತವವಾದೀ ಕಲಾವಿದರು ಜೀವನದ ಕೀಳು ಮುಖಗಳನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಸಂಕೋಚಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದೀ ಕಲಾವಿದರು ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಿ ಮುಂದೆ ಸಾಗುವ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನೂ ವಾಸ್ತವವಾದಿಗಳು ಬಿಚ್ಚುಮಾತುಗಳಿಂದ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಚಿತ್ರಣತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಹ ವಾಸ್ತವವಾದಿಯು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ವರ್ಣ, ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಚಿಹ್ನೆ, ಮತ್ತು ವಸ್ತುವಿನ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಉದ್ದ ಅಗಲಗಳನ್ನೇ ತನ್ನ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಮೂಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೇವಲ ಕಣ್ಣಿಗೆ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಡುವ ಸಲುವಾಗಿ ವಸ್ತುವಿನ ವಾಸ್ತವ ಗುಣಗಳನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಲು ಅವನು ಸಿದ್ಧನಿಲ್ಲ. ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದವು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾದ ಇಂದ್ರಿಯವಿಷಯವನ್ನು, ಪ್ರತೀಕಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು, ಸಾಮಾನ್ಯಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ವಸ್ತುವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ.

ಕೋರ್ಬೇ ತನ್ನ ವಾಸ್ತವ ರೀತಿಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಒಂದು ವರ್ಷದ ನಂತರ, ಎಂದರೆ ೧೮೫೬ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಗುಸ್ತಾವ್ ಫ್ಲಾಬೇನ ಮದಾಂ ಬಾವರಿ ಕಾದಂಬರಿಯು ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಗಾಳಿಯನ್ನು ಬೀಸಿತು. ಫ್ಲಾಬೇನ ವಾಸ್ತವವಾದವು ಕಾದಂಬರಿಕಾರನ ತಂತ್ರದ ಮೇಲೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿತು. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ, ಕಾದಂಬರಿಕಾರನಿಗೆ ತನ್ನ ವಿಷಯವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿಯೂ, ಅದರಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿಯೂ, ಮತ್ತು ಘಟನಾವಳಿಗಳ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೂ ವಿಜ್ಞಾನಿಗೆ ಇರಬೇಕಾದ ನಿರ್ಮಮಕಾರ, ಭಾವನಾರಹಿತ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯೂ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೂ ಇರಬೇಕು. ತನ್ನ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯ ಗಂಡನು ವಾಸವಾಗಿದ್ದ ಹಳ್ಳಿಯನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ತಾನು ಕಂಡಿದ್ದ ಒಂದು ಹಳ್ಳಿಯನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ತನ್ನ ವರ್ಣನೆಯ ಯಥಾರ್ಥತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿ-

---

7 Van Loon: The Arts of Mankind, 486ನೇ ಪುಟ

ಸಲು ಫ್ಲಾಬೇ ಅನೇಕ ಸಲ ಆ ಹಳ್ಳಿಗೆ ಹೋಗಿಬರುತ್ತಿದ್ದ. ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಫ್ರೆಂಚ್ ವಿಮರ್ಶಕ ಸೇಂಟ್ ಬ್ಯುವೆ ಹೇಳುವಂತೆ ಫ್ಲಾಬೇ 'ಲೇಖನಿಯನ್ನು ವೈದ್ಯನ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಚೂರಿಯಂತೆ ಹಿಡಿಯುತ್ತಿದ್ದ.'[8] ಅದೇ ಕಾಲದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ವಿಮರ್ಶಕನು ಹೇಳಿದಂತೆ, 'ಚಿತ್ರಕಾರನು ನಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ನಮ್ಮ ಜೀವನವನ್ನೇ ನಮ್ಮದೇ ಅಭ್ಯಾಸ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಗಳೊಡನೆ ಜೀವಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ವಸ್ತುವಿನ ಬಗೆಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಬಗೆಗೂ ತಾನು ಪಡೆಯುವ ಭಾವನೆಗಳನ್ನೇ ಅವನು ನಮಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ನಮ್ಮನ್ನೇ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಆವರಣವನ್ನೇ ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಕಲೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವಸ್ತುಗಳೆರಡೂ ನಾವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು: ನಮ್ಮ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ನಮ್ಮನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವುದು ಕಲೆ.'[9]

ವಾಸ್ತವವಾದದ ಅನುಯಾಯಿಗಳು ಸಹ ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಈ ಕಾಲವನ್ನು ಸಂಕ್ರಮಣಕಾಲವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ತನ್ನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಇಲ್ಲಿಯ ಮತ್ತು ಈಗಿನದನ್ನೇ ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವ ತನ್ನ ದೃಷ್ಟಿ ಯಲ್ಲಿ, ಮತ್ತು ತಾನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸರ್ವಜನಮಾನ್ಯ ಸತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದು 'ಏಕರೀತಿಯ ಸಾಮಾನ್ಯದ, ಬೇಸರಿಸುವ, ಮತ್ತು ದಲಿತರ, ಕಪಟತೆಯ(Seamy) ಅಭಿಪ್ರಾಯ.'[10] ಈ ವಾಸ್ತವವಾದವು ಪುಷ್ಟಿಗೊಂಡು ಬಹು ಬೇಗ ಪ್ರಕೃತಿವಾದವಾಗಿ ಅಥವಾ ಸ್ವಭಾವವಾದವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಸ್ವಭಾವವಾದದ ಪ್ರತಿಪಾದಕನಾದ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಎಮೀಲ್ ಜೋಲಾ Le Roman Experimental (೧೮೮೦) ಎಂಬ ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ, ತಾನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಗುರಿಯನ್ನೂ ವಿಧಾನಗಳನ್ನೂ ವಿವರಿಸಿದ.

---

8 ಫ್ಲಾಬೇನ ಬರವಣಿಗೆಯ ಗುರಿ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವವಾದೀ ಲೇಖನದ ವಿಧಾನಗಳ ವಿವರವಾದ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು Francis Steegmullerರವರ Gustav Flaubert and Madame Bovary ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನೋಡಿ

9 Jules Antione Castagnary. W. K. Wimsatt ಮತ್ತು Cleanth Brooksರವರ Literary criticism: A short History, 457ನೇ ಪುಟದಿಂದ ಉಧೃತ

10 ಮೇಲಿನ ಗ್ರಂಥದ 457ನೇ ಪುಟ

ಸಾವಧಾನದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮತ್ತು ದೀರ್ಘಕಾಲದ ವೀಕ್ಷಣೆಗಳಿಂದ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನು ಜೀವನದ ಬಗೆಗೆ ಅದರ ಎಲ್ಲ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ನಿದಾನದಲ್ಲಿಯೂ (implication) ತುಂಬು-ಅರಿವನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕು. ಒಳಿತು ಕೆಡುಕು ಮೊದಲಾಗಿ ಜೀವನದ ಎಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯ, ಮತ್ತು ಎಲ್ಲ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳ ಪೂರ್ಣ ಜ್ಞಾನವು ಅವನಿಗೆ ಬೇಕು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನ ಬದುಕೂ ವೈದ್ಯನ ಬದುಕಿನಂತೆಯೇ ಇದೆ. ಔಷಧಿಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಮೊದಲು ವೈದ್ಯನು ರೋಗದ ಲಕ್ಷಣಗಳು, ಅದರ ಕಾರಣ, ಅದೇ ಜಾತಿಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೋಗಗಳಿಗೂ ಇದಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಮೊದಲಾದುವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನೂ ತಾನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಸಮಾಜವನ್ನಾಗಲಿ ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನಾಗಲಿ ಅರಿಯಬೇಕು. ಜೋಲಾ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: 'ನನಗೆ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಶುದ್ಧ ವಾಸ್ತವತೆ, ಅಥವಾ ಶಾರೀರಕತೆ. ರಾಜವಾದ, ಸರ್ವದೃಷ್ಟಿವಾದ ಮೊದಲಾದ ನಿಯಮಗಳ ಬದಲು ನಾನು ಆನುವಂಶಿಕತೆ, ಆನುವಂಶಿಕ ಸ್ವರೂಪ ಮೊದಲಾದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತೇನೆ.'[11] ವಿಮ್‌ಸ್ಯಾಟ್ ಮತ್ತು ಬ್ರೂಕ್ಸ್ ಅವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಜೋಲಾನ ಬರಹದ ನೀತಿಯು 'ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾದುದು. ಅದು ತನ್ನ ಸರತಿಯಲ್ಲಿ ರಸಾಯನ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೂ ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸುವ ಶರೀರಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಾತತ್ಯ ಹಾಗೂ ಪೂರಕವಾದುದು; ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ವಿವಿಕ್ತ ರೂಪದಲ್ಲಿ (abstraction) ಅಭ್ಯಸಿಸುವ ಬದಲು ಶರೀರ-ರಸಶಾಸ್ತ್ರದ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವಾದ, ತನ್ನ ಆವರಣದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ನಿರ್ಧರಿತನಾದ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಅದು ಅಭ್ಯಸಿಸುತ್ತದೆ.'[12]

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಯೂರೋಪಿನ ಕಲೆಯು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಮುನ್ನಡೆದ ಕಾರಣವು, ಆಗ ತಾನೆ ತಲೆ ಎತ್ತಿ ಪ್ರಚಂಡ ವಿಜಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಿದ್ದ

---

11 Mathew Josephson : Zola and His Time, ಪುಟ 97–98

12 Jules Antione Castagnary. W.K. Wimsatt ಮತ್ತು Cleanth Brooksರವರ Literary criticism: A short History, 458ನೇ ಪುಟ

ವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿದೆ. ಮಧ್ಯಕಾಲದ ಆಕಾರವಾದ ಮತ್ತು ಚರ್ಚೆಗಳ ಬಂಧನದಿಂದ ಮುಕ್ತರಾದ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ವೀಕ್ಷಣೆಯನ್ನೂ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನೂ ತಮ್ಮ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ವಿಧಾನವಾಗಿ ಅಂಗೀಕರಿಸಿದರು. ವಿಜ್ಞಾನವು ಜೀವನದ ಅಂಗ ಅಂಗಗಳನ್ನೂ ಹೊಕ್ಕು, ಜೀವನೋಪಯೋಗೀ ವಸ್ತುಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಂಡ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ ವಿಜ್ಞಾನದ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಸರ್ವಸೂಕ್ತ ಮಾರ್ಗವೆಂದು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ಒಪ್ಪಿದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಕಲಾವಿದರು ಮತ್ತು ದಾರ್ಶನಿಕರು ಸಹ ಅದೇ ಮಾರ್ಗವನ್ನೂ ವಿಧಾನಗಳನ್ನೂ ತಮ್ಮ ರಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮುನ್ನುಗ್ಗಿದರು. ಆದರೆ ತಮ್ಮ ಈ ಉತ್ಸಾಹದಲ್ಲಿ ಅವರು ಕಲೆಗೂ ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ಇದ್ದ, ದರ್ಶನಕ್ಕೂ ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ಇದ್ದ ಅಂತರವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಿಲ್ಲ. ದಾರ್ಶನಿಕರು ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ವಿಷಯ, ರೀತಿ ನೀತಿಗಳು ಮೊದಲಾದುವಕ್ಕೂ ವಿಜ್ಞಾನದ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಧ್ಯೇಯೋದ್ದೇಶಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವವರೆಗೂ ವಾಸ್ತವವಾದವು ಪ್ರಭಾವಕಾರಿಯಾಗಿಯೇ ಬದುಕಿತ್ತು.

ಈ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಿಂದಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದಲೂ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳನ್ನಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದವೆಂದರೇನೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿವರವಾಗಿ ನೋಡಿದ್ದಾಯಿತು. ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಒಂದು ವಾದವನ್ನೂ ಅದರ ಪೂರ್ಣ ವಿವರದೊಡನೆ ಅಭ್ಯಸಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾದವಾಗಲಿ ಅನುಕರಣವಾದವಾಗಲಿ ಕಲೆಯ ಎಲ್ಲ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನೂ ಪೂರೈಸುತ್ತದೆಯೇ? ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ನ್ಯೂನತೆಗಳಾವುವು? ಹಾಗೆಯೆ, 'ಅನುಕರಣ' ಎಂಬ ಮಾನವು ಸತ್ಯದ ನಿಕಷವಾಗುಬಲ್ಲುದೆ? ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ನ್ಯೂನತೆಗಳಾವುವು? ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣವಾದವು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ನ್ಯೂನತೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಸತ್ಯದಲ್ಲಿ (ಜ್ಞಾನ) ಅದು ಸಿಕ್ಕಿಬೀಳುವ ನ್ಯೂನತೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಮ್ಯವು ಎಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗಿದೆ? ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಅದರಿಂದ ನಾವು ತಿಳಿಯಬೇಕಾದ ಮೂಲ ನಿಯಮವಾವುದು? ಇವೇ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿರುವ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು. ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಅನುಕರಣವಾದವು ಮೂಲತಃ ಒಂದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಎರಡು ವಿನಿಯೋಗಗಳು (applications): ನಮ್ಮ

ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತ್ಯಯದಿಂದ ಹೊರ ಜಗತ್ತಿನ ವಾಸ್ತವ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದು ಸುಂದರವೆನಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಈ ವಾದದ ತಿರುಳು. ಈ ವಾದವು ಎಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ತಥ್ಯವಾದುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ಮೊದಲು ಅದು ಯಾವ ಸ್ವಯಂ-ಆಧಾರಿತ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕು.

೩. § ಅನುಕರಣವಾದದ ಮಾನ್ಯತೆ

ಅನುಕರಣವೇ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳು ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನೂ ಪ್ರಕೃತಿಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾನವನ ಬುದ್ಧಿಯು ನಿಷ್ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾದ ಕನ್ನಡಿಯಂತಹ ವಸ್ತು; ತನ್ನ ಎದುರಿಗೆ ಬಂದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪ್ರತಿಫಲಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಅದರ ಕೆಲಸ; ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳೆಂಬುವು ಸಹ, ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ತನಗೆ ತಾನೆ ಎದ್ದುನಿಲ್ಲುವ ಬಿಂಬದಂತೆ ಯಾವ ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ಉಂಟಾಗುವ ವಸ್ತುಗಳು; ಇವುಗಳ ಉದ್ಭವದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಬುದ್ಧಿಯ ಪಾತ್ರವೇನೂ ಇಲ್ಲ ಎಂಬ ಪೂರ್ವಶ್ರದ್ಧೆಯು ಅನುಕರಣವಾದದ ಆಧಾರವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರಾಕೃತ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದೇ ಸೌಂದರ್ಯವಾದರೆ, ಆ ವಸ್ತುಗಳು ಅವು ಅನುಕೃತವಾಗುವ ಮುನ್ನವೇ ಸುಂದರವಾಗಿರಬೇಕು. ಕಲಾವಿದನು ಬಾಹ್ಯ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಆಧಾರವಾದ ಯಾವ ನಿಯಮಾವಳಿಗಳನ್ನೂ ಅಲ್ಲದೆ ಕ್ಷುದ್ರ ವಸ್ತು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಲಾವಿದನು ಇಂತಹ ಕ್ಷುದ್ರ ವಸ್ತುಗಳ ಯಥಾರ್ಥ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲನೋ ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅವನು ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶದಲ್ಲಿ ಸಫಲನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸತ್ಯವು ಸಹ.

ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆ. ಈ ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಹೆಚ್ಚು ಜನಾದರಣೀಯವಾಗಲು ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಕಾರಣವಿದೆ. ಮೊದಲ ಸಲ ಫೋಟೋ ಕ್ಯಾಮರಾವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದಾಗ ಅದು ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ, ಆಳವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿತು. ಎಷ್ಟೋ ಜನ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಫೋಟೋಗ್ರಫಿಗೆ ಶರಣು ಹೊಡೆ

ದರು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಕುಂಚದಿಂದಲೇ ಕ್ಯಾಮರಾವನ್ನು ಸೋಲಿಸಿ, ಕೈಯಿಂದ ಬರೆಯುವ ಚಿತ್ರವನ್ನೇ ಕ್ಯಾಮರಾದ ಚಿತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿ ಮಾಡಲು ಹೊರಟರು. ಎಂದರೆ ಕ್ಯಾಮರಾವು ಕಲೆಯ ಧ್ಯೇಯ ಧೋರಣೆಗಳ ಮಾನವಾಗಿ ನಿಂತಿತು. ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಆಳವಾದ ಅಂತ-ರ್ದೃಷ್ಟಿಯುಳ್ಳ ಕಲಾವಿದರೂ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಕ್ಯಾಮೆರಾದ ಸೀಮಿತತನವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವವರೆಗೂ ಈ ಹುಚ್ಚು-ಸ್ಪೈರ್ಪೋಟಿ ನಡೆದೇ ಇತ್ತು.

ಕ್ಯಾಮೆರಾದೃಷ್ಟಿಯು ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗಲು ಮತ್ತೂ ಒಂದು ಕಾರಣವಿದೆ: ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಕೆಳಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುವ ಸಾಮಾನ್ಯನು ತನ್ನ ಇಂದ್ರಿಯಚಕ್ಷುಗಳಿಗೆ ಬೀಳುವುದನ್ನೇ ಸತ್ಯವೆಂದು ನಂಬುತ್ತಾನೆ. ಇಂದ್ರಿಯದ ಅಕ್ಷಿಪಟಲದ ಮೇಲೆ ಬೀಳುವ ವಸ್ತುವಿನ ಬಿಂಬದಂತೆಯೇ ಕ್ಯಾಮೆರಾದ ಚಿತ್ರವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ತನಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದುದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸುಲಭವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಬುದ್ಧಿಯು ಕ್ಯಾಮೆರಾದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಕ್ಷಣ ಸತ್ಯವೆಂದು ನಂಬುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕೈಚಳಕದಿಂದ ತಯಾರಾದುದರಿಂದ ಕ್ಯಾಮೆರಾ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಅದು ಕಲೆ ಎಂದೂ ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಕಲೆಯ ಮಾನವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಇಂದ್ರಿಯಾ-ನುಭವದಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿ, ಅದರಿಂದಲೇ ತನ್ನ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದ ಕ್ಯಾಮರಾಚಿತ್ರದಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ತರ್ಕವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿ, ಎಲ್ಲ ಕಲಾವಿದರೂ ಈ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆದು ಜಯಶೀಲರಾಗಬೇಕೆಂದು ಅದು ನಿರ್ದೇಶವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ವಾಸ್ತವವಾದವು ಜ್ಞಾನಮೀಮಾಂಸೆಯ ದೋಷಯುತ ಮಾನದಂಡದ ಬೇರೊಂದು ರೂಪವೇ ಆಗಿದೆ.

ವಾಸ್ತವ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪೂರ್ಣ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿರುವುದೆಂದು ಹೇಳುವ ಕ್ಯಾಮೆರಾವು ಸಹ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಪೂರ್ಣವೇ. ಕ್ಯಾಮೆರಾವು ಗುರ್ತಿಸುವುದು ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಬಂದ ಬೆಳಕಿನ ಕಿರಣಗಳ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೇ ವಿನಾ ವಾಸ್ತವ ವಸ್ತುವನ್ನಲ್ಲ. ಈ ಪರಿಣಾಮದ ಭಾಸವು ಮೂಲ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಲಬಹುದು. ಕ್ಯಾಮೆರಾವಿನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ವಾಸ್ತವವೆಂದು ಗುರ್ತಿಸುವ ನಮಗೆ ವಾಸ್ತವ ವಸ್ತುವನ್ನು ನೋಡಿ

ನೋಡಿ ಅದರ ಪೂರ್ಣ ಕಲ್ಪನೆಯಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ದೃಶ್ಯಾನು ಭವದಿಂದ ಬಂದ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿದ ಚಿತ್ರದ ಮೇಲೆ ಅಧ್ಯಾ ರೋಪಿಸಿ ನಾವು ಅದರಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಾದ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ನಾವು ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಚಿತ್ರಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು. ಎಂದರೆ ವಾಸ್ತವತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕ್ಯಾಮರಾಕ್ಕೂ ಕಲಾತ್ಮಕ ಚಿತ್ರಕ್ಕೂ ಇರುವ ಅಂತರವೆಂದರೆ, ಕ್ಯಾಮೆರಾಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಮೂಲದೊಡನೆ ಇರುವ ಹೋಲಿಕೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಸುಲಭವಾಗಿ, ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೊತ್ತಾದರೆ, ಕಲಾತ್ಮಕ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸ್ವಲ್ಪ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಆದರೂ ಕಾಮೆರಾದ ಚಿತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಕಲಾತ್ಮಕ ಚಿತ್ರವು ಯಾವ ರೀತಿ ಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ? ಇದು ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ವಾಸ್ತವ ವಸ್ತು ಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣೂ ನೋಡುತ್ತದೆ, ಕ್ಯಾಮೆರಾವೂ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವಾಗ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣು ತನ್ನ ಬೇಕು ಬೇಡಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ವಾದರೂ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಬೆರೆಸಬಲ್ಲುದು. ಕ್ಯಾಮೆರಾವು ಅದನ್ನು ಸಹ ಮಾಡ ಲಾರದು. ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ವಾಸ್ತವ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿರುವ ಯಾಂತ್ರಿಕತೆ, ನೀರಸತನ, ಭಾವಹೀನತೆ, ಮತ್ತು ಕ್ಷುದ್ರ ಭೌತಿಕತನಗಳೆಲ್ಲವೂ ಕ್ಯಾಮೆರಾ ದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ನಗ್ನವಾಗಿ ಮೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಬಯು ಸುವ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಈ ಚಿತ್ರದಿಂದ ಹೆಚ್ಚೇನೂ ದೊರಕುವುದಿಲ್ಲ. ಅದೇ ಕಲಾತ್ಮಕ ಚಿತ್ರವಾದರೆ, ವಾಸ್ತವ ವಸ್ತುವಿನ ಯಾಂತ್ರಿಕತನವನ್ನು ತೆಗೆದು ಅದರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ಸಂಯೋಜನೆ, ರೇಖಾ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಲಯ, ವರ್ಣಗಳಲ್ಲಿರುವ ಮಾಧುರ್ಯಗಳನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ತನ್ನ ರಸದೃಷ್ಟಿಗೆ ಬೇಡವಾದ, ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುವ ಕ್ಷುದ್ರ ವಿವರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಲಯವನ್ನೂ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೂ ವರ್ಣ ಮಾಧುರ್ಯವನ್ನೂ ತುಂಬಿ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ರಸಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮಾಡು ತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದೂ, ಮಾಡಿದುದನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ಆನಂದಿಸು ವುದೂ ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿರುವ ಮೂಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು.

ಮನುಷ್ಯನ ಈ ಮೂಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಸತ್ಯವನ್ನು ಕ್ಯಾಮೆರಾವಿನ

ಇತಿಹಾಸವೇ ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಕ್ಯಾಮೆರಾವು ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲ್ಪಟ್ಟ ಹೊಸತಿನಲ್ಲಿ ಜನಗಳು ಅದರ ವಾಸ್ತವ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಮರುಳಾದರಾದರೂ, ಕೆಲವೇ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ನೀರಸಚಿತ್ರಣವು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಬೇಸರವೆನಿಸಿತು. ಕ್ಯಾಮೆರಾವಿನ ಚಿತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಆಪ್ಯಾಯಮಾನವಾದುದನ್ನು ಜನರು ಬಯಸಿದರು. ಈ ಬಯಕೆಯ ಪೂರೈಕೆಗಾಗಿಯೇ ಆರ್ಟಿಸ್ಟಿಕ್ ಫೋಟೋ ಗ್ರಾಫರ್ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ. ಕ್ಯಾಮೆರಾ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಿದ್ದರೂ, ಅದನ್ನೇ ತಿದ್ದಿ, 'ಟಚಿಂಗ್' ಮಾಡಿ, ಕೆಲವು ಕಡೆ ಅಳಿಸಿ, ಕೆಲವು ಕಡೆ ಸೇರಿಸಿ, ಎಂತಹ ಸಾಮಾನ್ಯ ಚಿತ್ರವನ್ನಾದರೂ ಫೋಟೋಗ್ರಾಫರ್‌ನು ಅಂದವಾಗಿ ಮಾಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ. ಹೀಗೆ ಕರಿಮೋರೆಯವನನ್ನೂ ಕೆಂಪಗೆ ಇರುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಕ್ಯಾಮೆರಾತಂತ್ರವು ಬೆಳೆಯಿತು. ಜನಗಳು ಅಂತಹ ಫೋಟೋಗ್ರಾಫ಼ರ್‌ನಲ್ಲಿಗೆ ನುಗ್ಗಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ತಾನು ಚನ್ನಾಗಿ ಕಾಣಬೇಕೆನ್ನುವುದೇ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನ ಬಯಕೆ; ಅದೇನೂ ದೋಷ ಯುತವಾದುದಲ್ಲ. ಆದರೆ ತನ್ನ ಯಥಾರ್ಥ ಚಿತ್ರವೂ ಬೇಕು, ಅದು ಸುಂದರವಾಗಿಯೂ ಇರಬೇಕು-ಇದೆಂತಹ ವಿರೋಧಾಭಾಸ? ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕ್ಯಾಮೆರಾಕ್ಕೆ ಆದ ಸೋಲು ಇಲ್ಲಿದೆ. ಹೋಟೆಲು ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ತೂಗುಹಾಕಿರುವ ಪ್ರಕೃತಿ ದೃಶ್ಯಗಳ ಫೋಟೋಗಳು ಸಹ ಇಂಥವೇ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಕ್ಯಾಮೆರಾವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯಥಾರ್ಥವೂ ಅಲ್ಲ, ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭಾವಾತ್ಮಕವೂ ಅಲ್ಲ. ಎರಡು ಜಾತಿಗೂ ಸೇರದ, ಒಂದರೊಡನೊಂದು ನಂಟು ಬೆಳೆಸ ಲಾರದ ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳೆರಡು ಸಹ-ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬಯಸಿ ಜೀವಿಸು ತ್ತಿರುವಷ್ಟು ವಿಡಂಬನಕಾರಿಯಾಗುತ್ತವೆ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು. ಕ್ಯಾಮೆರಾವಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಗುರಿಯಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ನಾಗರಿಕತೆಗೆ ಅದು ತನ್ನದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸೇವೆಯನ್ನೂ ಸಲ್ಲಿಸಬಲ್ಲುದು. ಆದರೆ ಕಲೆಯ ಧ್ಯೇಯದೊಡನೆ, ರೀತಿ ನೀತಿಗಳೊಡನೆ, ಮತ್ತು ವಿಧಾನಗಳೊಡನೆ ಅದನ್ನು ಭ್ರಮಿಸುವುದೇಕೆ?

ನಿಜಾಂಶವೆಂದರೆ ಕ್ಷುದ್ರ ವಾಸ್ತವಾಂಶದಿಂದ ಮನುಷ್ಯನ ಬುದ್ಧಿಗೂ ತೃಪ್ತಿಯಿಲ್ಲ, ಕಲ್ಪನೆಗೂ ತೃಪ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ಇರುವುದು ಸಾಲದೆಂದು ತಾನೇ ಕಲ್ಪನೆಯು ಬೆಳೆಯುವುದು? ಕಾಣುವುದು, ಕೇಳುವುದು ಸಾಲದೆಂದಲ್ಲವೆ ಬುದ್ಧಿಯು ಆಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವುದು? 'ನನ್ನೆದುರಿಗೆ ಒಂದು

ಕಲ್ಲಿನ ಚೂರು ಬಿದ್ದಿದೆ' ಎಂಬ ಮಗುವಿನ ಮಟ್ಟದ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಯಾವ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥವಿದೆ? ಆ ಕಲ್ಲು ಯಾವ ಭೌತಿಕ, ರಾಸಾಯನಿಕ ಗುಣಗಳಿಂದ ಆಗಿದೆ? ಅದು ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಮಾಡಿರುವ ನಿಯಮಾವಳಿಗಳು ಯಾವುವು? ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ದೊರಕುವ ಉತ್ತರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಸತ್ಯವೆನ್ನಬಹುದು. ಎಂದರೆ ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದುದು ವಾಸ್ತವ ಅನುಕರಣಕ್ಕೆ ಎಟಕುವ ವಸ್ತುವಲ್ಲ, ಅನುಕರಣಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ಪಸರಿಸಿರುವ ನಿಯಮಾವಳಿಗಳು. ಅವುಗಳನ್ನು ಬುದ್ಧಿಯ ಆಲೋಚನೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಕಲೆಯು ಬೇಡುವುದೂ ಇದೇ ತೆರನಾದ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನು.

೪. § ಅನುಕರಣವು ಮೂಲತಃ ಜ್ಞಾನಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ

ವಾಸ್ತವವಾದದ ಪ್ರಕಾರ 'ಸತ್ಯವು ಅನುಕರಣೆ', 'ಸೌಂದರ್ಯವೂ ಅನುಕರಣೆ.' ಆದರೆ ಜ್ಞಾನಮೀಮಾಂಸೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಎರಡು ವಾಕ್ಯಗಳೂ ಒಂದೇ ಆಗುತ್ತವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ವಸ್ತುವಿನ ವಾಸ್ತವಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದೆ ಅದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಜ್ಞಾನಮೀಮಾಂಸೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅನುಕರಣವಾದವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕು: (೧) ಹೊರ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿರುವ ವಸ್ತುವಿಗೂ ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳಿಗೂ (concepts) ನಡುವೆ ಯಥಾರ್ಥ ಸಹಸಂಬಂಧವಿದೆಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ? (೨) ಅನುಕರಣ ಎಂಬ ಮಾನದಂಡವೇ ಮೂಲತಃ ಆತ್ಮಾಶ್ರಯ ದೋಷದಿಂದ ಕಲುಷಿತವಾದುದಲ್ಲವೇ?

ಅನುಕರಣವಾದವು ಬೇಡುವ ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾ ಪ್ರೊ. ಹೆರಾಲ್ಡ್ ಜೋಕಿಮ್ ಅವರು ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೂರು ಅಂಶಗಳು ಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: (೧) ಬಿಂಬಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಮೂಲವಸ್ತು; (೨) ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿರುವಂತಹ ಬಿಂಬ; ಮತ್ತು (೩) ಬಿಂಬವು ಮೂಲವಸ್ತುವನ್ನು ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರತಿಫಲಿಸುತ್ತದೆಯೇ ಎಂದು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡುವ ಒಂದು ಬುದ್ಧಿ.[13] ಈಗ ಮೂಲ

13 Nature of truth, 1ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ

ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾವು ಮೊದಲು ಪರೀಕ್ಷಿಸೋಣ. ಮೂಲ ವಸ್ತುವು ಅಂಶ ರಹಿತವಾದ ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಸ್ತುವಾಗಿರಬಹುದು; ಅಥವಾ ಸ್ಥೂಲವೂ ಜಟಿಲವೂ ಆದ ಒಂದು ಬಂಧವಾಗಿರಬಹುದು. ಅಂಶರಹಿತವಾದ ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಸ್ತುವಾದರೆ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಪ್ರತಿಫಲನವೇ ಅಸಾಧ್ಯ; ಏಕೆಂದರೆ ಅಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಪ್ರತಿಫಲನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಗಾತ್ರವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾದ ವಸ್ತುವಿನ ವಿಷಯ: ಸ್ಥೂಲ ವಸ್ತುವೆಂದರೆ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಒಂದು ಜಟಿಲ ಬಂಧ. ಎ, ಬಿ, ಸಿ, ಡಿ, ಇತ್ಯಾದಿ ಅಂಶಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಚನೆಗನುಗುಣವಾಗಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಒಂದೇ ವಸ್ತುವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಬಂಧವು ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲಿಸಿದಾಗ ಬಿಂಬದಲ್ಲಿ ಅದರ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲವೂ ಬರೀ ಗೋಚರವಾದರೆ ಸಾಲದು. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಅಂಶಗಳು ಯಾವ ಕ್ರಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ, ಮತ್ತು ರಚನೆಗನುಗುಣವಾಗಿ ಸೇರಿರುವವೋ ಅದೇ ರಚನೆಗನುಗುಣವಾಗಿ ಮತ್ತು ಕ್ರಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಬಿಂಬದಲ್ಲಿಯೂ ಸೇರಿರಬೇಕು. ಆಗಲೇ ಅದು ಯಥಾರ್ಥ ಬಿಂಬವಾದೀತು. ಎಂದರೆ ಅನುಕರಣವು ಕೇವಲ ಅಂಶಗಳ ರಚನಾರಹಿತ ರೀತಿಯ ಅನುಕರಣವಾಗದೆ ಮೂಲದಲ್ಲಿರುವ ರಚನಾಕ್ರಮವೇ ಬಿಂಬದಲ್ಲಿಯೂ ಬೀಳುವಂತಹ ಅನುಕರಣವಾಗಿರಬೇಕು. ಇದರ ಅರ್ಥವೆಂದರೆ, ಒಂದೇ ರಚನೆಯ ನಿಯಮವು ಮೂಲ ಮತ್ತು ಬಿಂಬ, ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರಬೇಕು. ಕಾಂಪೋಸಿಟರ್ ತಯಾರಿಸುವ ಅಚ್ಚುಮೊಳೆಗಳ ಮಣೆಯಿಂದ ಅಚ್ಚಾಗಿ ಸಾವಿರಾರು ಹಾಳೆಗಳು ಹೊರಬರುತ್ತವೆ. ಅವೆಲ್ಲವುಗಳ ಮೇಲೆಯೂ ಒಂದೇ ವಿಷಯವು ಮುದ್ರಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಒಂದೇ ರಚನಾನಿಯಮವು ಸಾವಿರ ಹಾಳೆಗಳ ಮೇಲೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇತಿಹಾಸಕಾರನ ಗ್ರಂಥವು ನಿಜವೆನಿಸಬೇಕಿದ್ದರೆ, ಅವನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಘಟನಾವಳಿಗಳು, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು, ಮೊದಲಾದುವು ವಾಸ್ತವ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಯಾವ ರಚನಾಕ್ರಮವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಜರುಗಿದುವೋ ಅದೇ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬರಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ, ಚಿತ್ರಕಾರನು ಬರೆಯುವ ವ್ಯಕ್ತಿಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಹ ಆರಡಿ ಉದ್ದದ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಒಂದೇ ಅಡಿಯ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಇಳಿಸುವಾಗ ಚಿತ್ರಕಾರನು ಕಣ್ಣು, ಮೂಗು, ಕೈ ಕಾಲುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಕಡಮೆಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸು

ವುದು ಮೂಲ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಶರೀರದ ರಚನಾಕ್ರಮವೇ ವಿನಾ ಮೂಲ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ ಯಥಾರ್ಥ ಬಿಂಬವನ್ನು ತೆಗೆಯಬೇಕೆಂಬ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ಕಲಾವಿದನಿಗಾಗಲಿ ಇತಿಹಾಸಕಾರನಿಗಾಗಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ನಿಯಮವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಾಗಲಿ ಬೇಕಾದುದು ಮೂಲ ವಸ್ತುವಿನ ರಚನಾಕ್ರಮವನ್ನು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವುದೇ ವಿನಾ, ಅಂಶ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುವ ಯಥಾರ್ಥತೆಯಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಅನುಕರಣ' ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥವೇ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ.

೫. § ಅನುಕರಣವನ್ನು ಪ್ರಮಾಣಿಸುವ ಬಗೆ: ಜ್ಞಾನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ

ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ತೊಡರು: ಬಿಂಬವು ಮೂಲ ವಸ್ತುವಿನ ಯಥಾರ್ಥ ಅನುಕೃತಿಯಾಗಿದೆಯೋ ಇಲ್ಲವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವವರೊಬ್ಬರು ಬೇಕು. ಕಲಾಕೃತಿಯಾದರೆ ರಸಿಕನು ಮೂಲ ವಸ್ತು, ಘಟನೆ, ಮೊದಲಾದುವನ್ನು ಚಿತ್ರ, ಕತೆ, ಅಥವಾ ನಾಟಕ ಮೊದಲಾದುವುಗಳೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಬೇಕು. ಬರೀ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿನ ಬಿಂಬವಾದರೆ ಯಾರಾದರೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನು ಮೂಲ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಬಿಂಬವನ್ನೂ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಹೇಳಬೇಕು. ಆದರೆ ಬೇರೊಬ್ಬರ ಸಹಾಯವೇ ಇಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ಪಾಡಿಗೆ ನಾವು ಇಂತಹ ಪರೀಕ್ಷೆ ಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆ? ರಾತ್ರಿಯ ವೇಳೆ, ಆಕಾಶದಲ್ಲಿರುವ ಚಂದ್ರನನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನನ್ನ ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಬಿಂಬವು ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಬಿಂಬವಿರುವುದು ನನ್ನ ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ; ಅದನ್ನು ಮೂಲ ಚಂದ್ರನೊಡನೆ ಹೋಲಿಸುವವನೂ ನಾನೇ. ಇದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ?

ನಾನೇ ಹೇಗಾದರೂ ಮಾಡಿ ಚಿತ್ತಬಿಂಬವನ್ನು ಮೂಲದೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತೇನೆ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಎದುರಿನ ಗೂಡಿನಲ್ಲಿರುವುದು ಬೆಲ್ಲದ ಅಚ್ಚೆಂದು ಒಮ್ಮೆ ನೋಡಿದಾಗ ನನಗೆ ಎನಿಸಿತು. ಅದು ನಿಜವೇ ಅಥವಾ ಸುಳ್ಳೇ? ಪರೀಕ್ಷಿಸಲು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಅದನ್ನೇ ನೋಡುತ್ತೇನೆ. ಎಂದರೆ ಒಂದು ಸಲ ಬಿದ್ದ ಅಕ್ಷಿಪಟಲದ ಭಾಸವನ್ನು ಎರಡನೆಯ ಸಲದ ಭಾಸದೊಡನೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತೇನೆ ಅಷ್ಟೆ. ಅಥವಾ ಮೂಲ

ವಸ್ತುವನ್ನು ಕೈಯಿಂದ ಮುಟ್ಟಿ ನೋಡಬಹುದು. ಒಂದು ಚೂರನ್ನು ಮುರಿದು ನಾಲಗೆಯ ಮೇಲೆ ಸಹ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ರುಚಿ ನೋಡಬಹುದು. ಎಂದರೆ ಅಕ್ಷಿಪಟಲದ ಭಾಸವನ್ನು ತ್ವಕ್ಕಿನಿಂದ ಪ್ರಮಾಣಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ತ್ವಕ್ಕಿನ ನಿಜವನ್ನು ನಾಲಗೆಯಿಂದ ಪರೀಕ್ಷಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಕೊನೆಗೂ ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುವುದೆಷ್ಟು? ಆ ವಸ್ತುವಿನ ಬಗೆಗೆ ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಭಾಸಗಳಲ್ಲೂ ಸಾಂಗತ್ಯವಿದೆ – ಆದುದರಿಂದ ಗೂಡಿನಲ್ಲಿರುವುದು ಬೆಲ್ಲದ ಅಚ್ಚೇ ಸೈ – ಇದಿಷ್ಟೇ ನಮ್ಮ ಕೊನೆಯ ಪ್ರಮಾಣ. ನಾವು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು ಸಾಂಗತ್ಯದ ಆಧಾರದಿಂದ. ಆದರೆ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಅನುಕರಣ ಅಲ್ಲವಲ್ಲ! ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನೇ ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವ ಅನುಕರಣವಾದಿಗಳು ಎಡವಿ ಬೀಳುವುದು ಇಲ್ಲಿ.

ಅಥವಾ ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸೋಣ: ಕನ್ನಡಿಯ ಎದುರಿಗೆ ಮೇಜು ಇದೆ. ಮೇಜಿನ ಬಿಂಬ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿದೆ. ನಾನು ಬಿಂಬದೊಡನೆ ಮೂಲವನ್ನು ಹೋಲಿಸುತ್ತೇನೆ. ಬಿಂಬ ಮತ್ತು ಮೂಲಗಳೆರಡನ್ನೂ ನಾನು ಒಮ್ಮೆಗೇ ಒಂದೇ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ 'ಮೂಲವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಬಿಂಬದ ನೆನಪು ಮಾತ್ರ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ; ಅಥವಾ ಬಿಂಬವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಮೂಲದ ಬರಿಯ ನೆನಪು ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದರ ನೆನಪನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮತ್ತೊಂದರೊಡನೆ ನಾನು ಹೋಲಿಸಬಲ್ಲೆ. ಬಿಂಬದ ನೆನಪನ್ನೇ ಮೂಲದೊಡನೆ ನಾನು ಹೋಲಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಮೇಜೇ ಮೂಲ. ಅದರ ಬಗೆಗೆ ನನಗೆ ಖಚಿತವಾಗಿ ತಿಳಿದಿರುವುದೇನು? ನನ್ನ ಅಕ್ಷಿಪಟಲದ ಮೇಲೆ ಬೀಳುವ ಬೆಳಕಿನ ಭಾಸ ಮಾತ್ರ. ಎಂದರೆ ಒಂದರ ನೆನಪನ್ನು ಮತ್ತೊಂದರ ಭಾಸದೊಡನೆ ಮಾತ್ರ ನಾನು ಹೋಲಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಗತಿ. ನೆನಪಿನ ಚಿತ್ರವಿರುವುದೂ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ; ಭಾಸವಿರುವುದೂ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ. ಈ ಎರಡು ಚಿತ್ರಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಸಹಸಂಬಂಧವಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದೇ ಸಹ-ಸಂಬಂಧವು ಮೂಲ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಬಿಂಬದ ನಡುವೆ ಇದೆ ಎಂದು ನಾನು ತಿಳಿಯುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ? ಇದು ಬರೀ ಒಗಟಲ್ಲ – ಜ್ಞಾನ ಮೀಮಾಂಸಕರ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾಬುದ್ಧಿಗೆ ಸವಾಲು ಹಾಕಿ ನಿಲ್ಲುವ ನಿಜದ ಸಮಸ್ಯೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೂ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆ: ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಹೊರಗೆ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ನಿಂತಿರುವ ಮೂಲ ವಸ್ತುವಿಗೂ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿಗೂ ಏನು ಸಂಬಂಧ? ವಸ್ತುವು ಭೌತಿಕವಾದರೆ ಮನಸ್ಸು ಬೌದ್ಧಿಕ. ಎರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಟ್ಟದ, ಅಥವಾ ಅಂತಃಸತ್ವದ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುವುಗಳು. ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವ ಬಾಹ್ಯ ವಸ್ತುವು ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಬಲ್ಲುದು? ಬೇರೆಯೇ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದ ಮನಸ್ಸು ಬಾಹ್ಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸಿ, ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಬಿಂಬಕ್ಕೂ ಅದಕ್ಕೂ ಇರುವ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ತಿಳಿಯಬಲ್ಲುದು? ಇಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಜಟಿಲ ಸಮಸ್ಯೆಯು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ: ವಸ್ತುವು ಮನಸ್ಸಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಜಾತಿಯದಾಗಿದ್ದರೆ ಮನಸ್ಸು ವಸ್ತುವನ್ನು ಅನುಕರಿಸಲಾರದು; ಅವು ಏಕಜಾತಿಯವಾಗಿದ್ದರೆ ಅನುಕರಣೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಮೂಲ ವಸ್ತು, ಎರಡೂ ಭೌತಿಕ ಸ್ವಭಾವದವುಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸಿದರೆ, ನಿಶ್ಚೇತನ ಸ್ವಭಾವದವೇ ಆದ ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಯಾವುದನ್ನೂ ಅನುಕರಿಸಲಾರದು. ಅಥವಾ ಎರಡೂ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸ್ವಭಾವದವುಗಳಾದರೆ ಅನುಕರಣೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ಬೌದ್ಧಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯು ಮತ್ತೊಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ಬೌದ್ಧಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅನುಕೃತಿಯಾಗಬಲ್ಲುದೇ ವಿನಾ ಎರಡು ಅಬೌದ್ಧಿಕ ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವೆ ಈ ಸಂಬಂಧ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅನುಕರಣವಾದವು ಮೂಲತಃ ಭೌತವಾದದ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದುದು.

ವಸ್ತು, ಮನಸ್ಸು, ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನ, ಇವು ಮೂರೂ ಒಂದು ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಸಂಯೋಗ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಉಳಿದುವುಗಳಿಂದ ಭಾಗಿಸಿದರೆ ಯಾವುದೂ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಸತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಸದಾ ಗಮನದಲ್ಲಿಡಬೇಕು.

೬. § ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ

ಅನುಕರಣವನ್ನು ಜ್ಞಾನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಮಾಣಿಸಲು ಇರುವ ತೊಡಕುಗಳನ್ನು ಮೇಲಿನ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದೆವು. ವಸ್ತುವಿನ ಯಥಾರ್ಥ ಜ್ಞಾನವೇ ಇಲ್ಲದೆ ಅದನ್ನು ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುವ

ಬಗೆ ಹೇಗೆ? ಈ ಮೂಲ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕ್ಷಣ ಕಾಲ ಬದಿಗಿಟ್ಟು ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಾಸ್ತವವಾದವು (ಅನುಕರಣವಾದ) ಎದುರಿಸಬೇಕಾದ ತೊಡಕುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು.

ವಾಸ್ತವವಾದೀ ಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಮಾಡೆಲ್ಲಿನ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವಾಗ ಪ್ರಕೃತಿಯು ಮೂಲಕ್ಕಿಂತ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಅಮೂರ್ತವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಮೂಲ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಆರಡಿ ಇದ್ದರೆ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯು ಮೂರಡಿ, ಮೂಲದ ತೂಕ ನೂರೈವತ್ತು ಪೌಂಡಾದರೆ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯು ಅದರ ಅರ್ಧದಷ್ಟು ಇದ್ದೀತು. ಪ್ರತಿಕೃತಿಯು ಮೂಲದಷ್ಟೇ ಮೂರ್ತವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವೇನಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ವಿಧದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ ಆಗಿರುವ ಬೇರೊಂದು ಅರಮನೆಯನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆಯೇ ಕಟ್ಟಿದರೆ ಅದು ರಂಗಮಂಟಪವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೇಗೆ? ಆಗ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಕಾರನಿಗೂ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನು? ಹಾಗೆಯೇ, ಜೀವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಮಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದಾಗ ಉದ್ದ, ಅಗಲ, ಎತ್ತರ, ಮತ್ತು ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಮೂಲವನ್ನು ಹೋತರೂ, ತಾನು ಜೀವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗದಿರುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದು ಮೂಲಕ್ಕಿಂತ ಕಡಮೆ ಮೂರ್ತವೇ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ತಾನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯನ್ನು ಮೂಲದಷ್ಟೇ ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಿ ಮಾಡಲು ಕಲಾವಿದನು ಯತ್ನಿಸುವುದೂ, ಹಾಗೆ ಆಗಬೇಕೆಂದು ರಸಿಕನು ಬಯಸುವುದೂ ಸಹಜ. ವಾಸ್ತವವಾದೀ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಆಲೋಚಿಸುವ ರಸಿಕನಂತೂ ಹೆಜ್ಜೆಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಮೂಲದೊಡನೆ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವೇನು? ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ನಾಟಕರಂಗದ ಆಧುನಿಕ ಇತಿಹಾಸದಿಂದ ಈ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಹುಚ್ಚಿನ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ವಿವರಿಸಬಹುದು.

ಆಧುನಿಕ ರಂಗತಜ್ಞನಿಗೆ ಕೃತಕವಾದ, ಸರ್ವವಿಧದಲ್ಲಿಯೂ ಮೂಲ ವನ್ನು ಹೋಲದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯಿಂದ ತೃಪ್ತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಘನಿಷ್ಠ ರಚನೆಯೇ ಅವನ ಕಲೆಯ ಗುರಿ. ರಾಜನ ದರ್ಬಾರು ಅರಮನೆಯ ಸಾವಿರ ಅಡಿ ಉದ್ದ ಅಗಲಗಳ ಸಭಾಂಗಣದಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಬೇಕು. ಮಳೆ ಯಲ್ಲಿ ನೆನೆಯುವ ನಾಯಿಕೆಯು ನಿಜವಾದ ಧೋ ಧೋ ಕಾರವಾಗಿ ಸುರಿಯುವ ವರ್ಷದಲ್ಲಿಯೇ ನೆನೆಯಬೇಕು. ನಿಜವಾದ ಯುದ್ಧ, ಕುದುರೆ,

ಬಂದೂಕು, ಬಾಂಬು, ಕಾರು, ಎಲ್ಲವೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರಬೇಕು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಂಡು ಕೇಳುವ ಭ್ರಮೆಯು ವಾಸ್ತವತೆಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಇಂತಹ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಾಸ್ತವತೆಯ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಈಗಾಗಲೇ ನಾಟಕಕಾರರೂ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಕೆಲವು ರಸಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮೂರು ಟೀಕೆಗಳನ್ನು ಪ್ರೊ. ಜಾನ್ ಡೋಲ್ಮನ್‌ರು ಸಾರಾಂಶ ಮಾಡಿರುವಂತೆ ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಸಂಪೂರ್ಣ ವಾಸ್ತವತೆಯು (೧) ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಗಮನವನ್ನು ನಟನಿಂದ ಬೇರೆಡೆಗೆ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ; (೨) ಮೂಲದೊಡನೆ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯನ್ನು ಹೋಲಿಸುವ ಚಟವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡಿ ರಂಗದ ಭ್ರಾಮಕ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ದುರ್ಬಲಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ; ಮತ್ತು (೩) 'ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಂತರ'ವನ್ನು ಹಾಳುಮಾಡುತ್ತದೆ.[14]

(೧) ಯಾವಾಗಲೂ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡು ಆವರಣವನ್ನಷ್ಟೇ ಕಲ್ಪಿಸಬೇಕಾದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ವಾಸ್ತವವಾಗುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಗಮನವು ಅದರ ಮೇಲೆಯೇ ಹೋಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯುಂಟು. ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳನ್ನೂ ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾ ಕುಳಿತಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ನಟನ ಹಾವ ಭಾವಗಳ ಕಡೆಗೆ, ಅವನ ಮಾತು ಮೊದಲಾದುವುಗಳ ಕಡೆಗೆ ಪೂರ್ಣ ಗಮನ ಕೊಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಟರನ್ನೇ ಗಮನವಿಟ್ಟು ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಅತಿ-ವಿವರಗಳನ್ನು ಪೂರ್ಣ ಧ್ಯಾನದಿಂದ ನೋಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯಾವುದು ಪ್ರಧಾನ, ಯಾವುದು ಗೌಣ? ಅತಿ ವಿವರವುಳ್ಳ, ಅತಿ ವಾಸ್ತವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ನೋಡಿದ ತಕ್ಷಣವೇ ಅದರ ಬೆರಗಿನಲ್ಲಿ ಮೈ ಮರೆಯುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು (ಹಾಗೆ ಆಗುವುದು ಅಸಹಜವಲ್ಲ), ಗಳಿಗೆ ಗಳಿಗೆಗೂ ಬದಲಾಗುವ ಹೊಸ ಹೊಸ ದೃಶ್ಯಗಳ ಬೆರಗನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡೇ ನಾಟಕವನ್ನು ಮುಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದ ಬಗೆಗೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ಮೆಚ್ಚಿಗೆ

---

14 John Dolman JR: The Art of play production, ಇದೀ 18ನೇ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ನೋಡಿ.

ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ತಜ್ಞನಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕೇ ಹೊರತು ನಟನಿಗಾಗಲಿ ನಾಟಕಕಾರನಿಗಾಗಲಿ ಅಲ್ಲ. ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಯಂತ್ರೋಪಕರಣಗಳ ಸಾಧನೆಯಿಂದ ಈಗ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಏನನ್ನು ತೋರಿಸುವುದೂ ಸಾಧ್ಯ. ಈ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನೇ ನಾಟಕಕಲೆಯ ಗುರಿ ಎಂದು ಭ್ರಮಿಸಿದರೆ ನಾಟಕವು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಸತ್ತಂತೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ತರ್ಕವನ್ನು ಅಂತ್ಯದವರೆಗೂ ಅನುಸರಿಸಿದರೆ ಆಗುವ ಪರಿಣಾಮ ಇದು.

(೨) ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ವಿವರಗಳು ಕೇವಲ ಸಂಜ್ಞಾಮಾತ್ರವಾಗಿದ್ದು ಅವು ದೃಶ್ಯ ವರ್ಣನೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರನು ಬಯಸುವ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಉದ್ದೀಪಿಸಿದರೆ ಸಾಕು. ಅಷ್ಟಲ್ಲದೆ ರಂಗಮಂಟಪವು ನಿಜಜೀವನದಷ್ಟೇ ವಿವರದಿಂದ ತುಂಬಿದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸು ಆ ವಿವರಗಳನ್ನು ನಿಜಜೀವನದೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ನ್ಯಾಯಾ-ಲಯದ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುವಾಗ, ತಾನು ಕಂಡಿರುವ ಕೋರ್ಟ್ ಕಟ್ಟಡದ ಒಳಭಾಗದ ವಿವರವೆಲ್ಲವೂ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಏಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆಯೇ ರೈಲ್ವೇ ನಿಲ್ದಾಣ, ನದಿಯ ಅಣೆಕಟ್ಟು, ದೊಡ್ಡ ಸೇತುವೆ, ಪಾರ್ಲಿಮೆಂಟ್ ಸೌಧ, ಮೊದಲಾಗಿ ಒಂದೊಂದು ವಿವರವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗಲೂ ಅವನ ಮನಸ್ಸು ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಮೂಲದೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಲು ತೊಡಗುತ್ತದೆ. ರಂಗವು ಎಷ್ಟಾದರೂ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಗಂಟೆಗಳ ಸಲುವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಕೃತಕ ದೃಶ್ಯವಾದುದರಿಂದ ಅದು ನೈಜ ವಸ್ತುಗಳ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಎಂದಿಗೂ ಘನಿಷ್ಠವಾಗಲಾರದು. ಹೀಗೆ ಹೋಲಿಕೆಯು ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅತೃಪ್ತಿಯೂ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ತಜ್ಞನು ಸಜ್ಜಿಕೆಯನ್ನು ಮತ್ತೂ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಮಾಡಲು ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪಂದ್ಯಕ್ಕೆ ಕೊನೆ ಎಲ್ಲಿಯದು? ವಾಸ್ತವತೆಯ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿದ ಒಂದೊಂದು ಹೆಜ್ಜೆಯ ಪ್ರಗತಿಯೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಅತೃಪ್ತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಎರಡೆರಡು ಹೆಜ್ಜೆಯ ವಿಗತಿಯಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. 'ಇದು ವಾಸ್ತವ'– ಎಂಬ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಬರದಂತೆ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವುದೊಂದೇ ಇದಕ್ಕಿರುವ ಪರಿಹಾರ.

ಈ ತೆರನಾದ ಅತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ನಾವು ನಾಟಕರಂಗದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ

ವಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಮೊದಲಾದ ಇತರ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಜ್ಞಾನಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಅತೃಪ್ತಿಗೆ ಅವಕಾಶವುಂಟು. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯು ಎಂದಿಗೂ ಮೂಲದ ಮೂರ್ತಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಗುಣಗಳನ್ನೂ ಪಡೆಯಲಾರದು. ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಷ್ಟೆ: ವಾಸ್ತವತೆಯ ಬಯಕೆಯು ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಭಾವನೆಗಳಿಗೂ ಅತೃಪ್ತಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡಿದರೆ, ಅದೇ ಬಯಕೆಯು ಜ್ಞಾನಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಅನಾವಶ್ಯಕವಾದ ಅತೃಪ್ತಿಗೆ ಈಡುಮಾಡುತ್ತದೆ.

(೩) ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ನಿಸ್ಸಂಗತ್ವವು ಬೇಕು. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವುದು ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ, ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾದ ಭಯ, ಆಕಾಂಕ್ಷೆ, ಉನ್ಮಾದ ಮೊದಲಾದ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವನ್ನುಂಟುಮಾಡಬಾರದು. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆಗಳನ್ನೂ ಕಾಣುವ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ರಸಾತ್ಮಕವಾಗಿ, ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾಗಿ ತನ್ನದಲ್ಲದ ನಿರ್ಮಮಕಾರದಿಂದ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಭಾವದಿಂದ ಅನುಭವಿಸಬೇಕು. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ವಾಸ್ತವ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಿಜವೂ ಅಲ್ಲ, ಸುಳ್ಳೂ ಅಲ್ಲ; ಅದೊಂದು ಬಗೆಯ 'ಪ್ರಲಂಬಿತ ಅವಿಶ್ವಾಸ.' ಹೀಗೆ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಅನುಭವದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವುದಕ್ಕೂ ಅವನಿಗೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿನ ಅಂತರವಿರಬೇಕು. ಇದನ್ನೇ 'ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಂತರ'ವೆಂದು (aesthetic distance) ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಅತಿಯಾದಾಗ ಈ ಅಂತರವು ನಾಶವಾಗಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನೆಗಳು ಕೆರಳುತ್ತವೆ. ನಿಜವಾದ ಯುದ್ಧವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಮದ್ದುಗುಂಡುಗಳ ಸ್ಫೋಟವಾದರೆ, ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸೈನಿಕರು ಸತ್ತೇ ಹೋದಂತೆ ಕಾಣಿಸಿದರೆ, ಅಥವಾ ಶೃಂಗಾರದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆಯರು ವಾಸ್ತವ ಶೃಂಗಾರ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೇ ಎಸಗಿದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಭಯ, ಆರ್ದ್ರತೆ, ಕಾಮ, ಮೊದಲಾದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನೆಗಳು ಕೆರಳುತ್ತವೆ. ಭಯವು ರಸಾತ್ಮಕವಾದರೆ ವೀರ ಅಥವಾ ಭೀಷಣವಾಗುತ್ತದೆ; ಆರ್ದ್ರತೆಯು ರಸಾತ್ಮಕವಾದರೆ ಕರುಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ; ಕಾಮವು ರಸದ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠೆಯನ್ನೂ ಅವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನೂ ಮುಟ್ಟಿದರೆ

ಶೃಂಗಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೆಲ್ಲವೂ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಂತರವಿರುವವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ. ಅದು ನಾಶವಾದ ನಿಮಿಷದಲ್ಲೇ ರಸವು ನಾಶವಾಗಿ ಅನುಭವವು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವೋದ್ರೇಕವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ.

ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನೆಗಳು ಜ್ಞಾನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅಣುವು ಸ್ಫೋಟವಾದಾಗ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವ ಶಾಖವೆಷ್ಟು? 'ಭಯಂಕರ ಶಾಖ' ಎಂಬುದು ವಿಜ್ಞಾನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಸಂಬದ್ಧವಾದ ಉತ್ತರ. ಹಾಗೆಯೇ 'ಮೈ ಬೇಯುವಂತಹ ಜ್ವರ', 'ತಲೆ ಸಿಡಿಯುವಷ್ಟು ನೋವು', 'ನಾಲಗೆ ಸುಡುವಷ್ಟು ಬಿಸಿ' ಮೊದಲಾದುವೆಲ್ಲವೂ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಾಕ್ಯಗಳೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟೇ ಡಿಗ್ರಿಯ ಶಾಖ, ಇಷ್ಟೇ ಅಳತೆಯ ಗಾತ್ರ ಮತ್ತು ದೂರ, ಮೊದಲಾಗಿ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯ ಸೋಂಕಿಲ್ಲದ ಮಾನಗಳೇ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಹುಳಿ, ಖಾರ, ಒಗಚು, ಉಪ್ಪು, ಮೊದಲಾದುವನ್ನು ಸಹ ಭಾವನಾರಹಿತ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದೇ ವಿಜ್ಞಾನದ ಪದ್ಧತಿ.

ಪೂರ್ಣವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ಕುರಿತು ಬಂದ ಟೀಕೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಆ ವಾದದ ಅನುಯಾಯಿಗಳು 'ಸರಳೀಕೃತ ವಾಸ್ತವವಾದ', ಅಥವಾ 'ಸರಳೀಕೃತ ಅನುಕರಣವಾದ' ಎಂಬ ವಾದವನ್ನು ಮುಂದೆಮಾಡಿದರು. ಇದು ಪೂರ್ಣ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಬದಲಾಯಿಸಿದ ಬಗೆ. ಈ ವಾದದಂತೆ ರಂಗದ ಮೇಲಾಗಲಿ ಕಲೆಯ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಾಕಾರದಲ್ಲಿ ಆಗಲಿ ಕಲಾವಿದನು ವಸ್ತುವಿನ ಸರ್ವವಿವರಗಳನ್ನೂ ಮೂಡಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿಯೂ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಎತ್ತಿತೋರಿಸುವ ಕೆಲವು ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣಗಳಿರುತ್ತವೆ. ವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಂತೆ ಆ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕಾದುದು ಕಲಾವಿದನ ಕರ್ತವ್ಯ. ಉಳಿದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಬಿಟ್ಟರೂ ಸರಿ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಗೌಣ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಸಂದರ್ಭವಿದ್ದರೆ ಆಗಲೂ ಯಥಾರ್ಥತೆಯ ಮಾನವನ್ನು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಪಾಲಿಸಬೇಕು – ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಅತಿಯಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಕಲಾಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಛಿದ್ರಗೊಳಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ವಾಸ್ತವವಾದವು ಹುಟ್ಟಿದ ಹೊಸತರಲ್ಲಿ ಅದು ಹೆಚ್ಚುಕಡಮೆ

ಸರಳೀಕೃತ ವಾಸ್ತವವಾದದ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಇತ್ತು. ಅದು ಸಾಕಷ್ಟು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಲಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಮಾಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಕಲಾವಿದರು ಹೊರಟರು. ತಾವು ಮುನ್ನಡೆದ ದಾರಿಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಎಡರು ತೊಡರುಗಳಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಬೇರೆ ದಾರಿಯಿಲ್ಲದೆ ಅವರು ಬಂದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಸ್ವಲ್ಪ ದೂರ ಹಿನ್ನಡೆದು ತಮ್ಮ ವಾದದ 'ಸರಳೀಕೃತ' ರೂಪವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಸರಳೀಕೃತ ವಾದವು ಅವರಿಗೆ ಪಲಾಯನಮಾರ್ಗವೂ ಹೌದು; ಆತ್ಮರಕ್ಷಣಾ ತಂತ್ರವೂ ಹೌದು.

ವಾಸ್ತವವಾದದ ಅತಿರೇಕವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ನಾವು ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಕಣ್ಣಿನ ಮುಂದೆ ತೋರಿಸುವ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸಂಗತಿಯೂ ವಿವರಗಳೂ ತೀರ ವಾಸ್ತವವೇ ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಕಲ್ಪನೆಯು ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಕೆಲಸಮಾಡಬೇಕಿಲ್ಲ. ಬೆಟ್ಟ, ಗುಡ್ಡ, ಕಾಡು, ನದಿ, ಸಿಡಿಲು, ಮಳೆ, ಮೊದಲಾಗಿ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳನ್ನೂ ನೈಜವಾಗಿ ತೋರಿಸುವ ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಕಲ್ಪನೆಯು ನಿಷ್ಕ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದರೂ ಸಾಕು. ವಿರಾಮ-ಸೋಫಾವನ್ನು ಒರಗಿ ಅನ್ಯಮನಸ್ಕರಾಗಿ ಕುಳಿತಿದ್ದರೂ ಅವು ನಮ್ಮ ಮನಃಪಟಲದ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ಮುದ್ರೆಯನ್ನೊತ್ತುವಷ್ಟು ಶಕ್ತಿಯುತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅತಿವಾಸ್ತವ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯನ್ನಾಗಲಿ, ಚಿತ್ರವನ್ನಾಗಲಿ, ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನಾಗಲಿ ವೀಕ್ಷಿಸುವಾಗಲೂ ಹಾಗೆಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲಾನುಭವವು ಒಂದು ನಿಷ್ಕ್ರಿಯಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲ, ಕಲ್ಪನೆಯು ತನ್ನೆಲ್ಲ ಮೂಲಧನದೊಡನೆ ಮಾಡುವ ವ್ಯಾಪಾರ; ಕಲಾವಿದನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದುದನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಆನಂದಿಸುವ ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆ. ಎಲಿಜಬೆತ್‌ಳ ಕಾಲದ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ರಂಗಮಂಟಪವು ವಾಸ್ತವವಾದಿಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ದರಿದ್ರಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಒಂದು ಕೊಂಬೆಯನ್ನಿಟ್ಟರೆ ಅದೇ ಕಾಡೆಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಭಾವಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. 'ಅರಮನೆ' ಎಂದು ಬರೆದ ಒಂದು ರಟ್ಟನ್ನು ತೂಗುಹಾಕಿದರೆ ಜನರು ಅದನ್ನು ರಾಜ-ಪ್ರಾಸಾದವೆಂದು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು; ಅದೇ ನಿಜಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ನಿಜವೆಂಬಂತೆ ಕಲ್ಪಿಸಿ, ಭಾವಿಸಿ, ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತ-

ವತೆಯು ಮಾನಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗಿಹೋದ ಇಂದಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹಾಗೆ ಅನುಭವಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಾರಣವಿಷ್ಟೆ: ಎಲಿಜಬೆತ್‌ಳ ಕಾಲದ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಜನರ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯು ಯಾವ ಗುರಿತಪ್ಪಿದ ವಾದಕ್ಕೂ ಸಿಕ್ಕಿ ತನ್ನ ಮೂಲ ಗುಣವನ್ನು ನಷ್ಟಮಾಡಿಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಈಗಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕಲ್ಪನೆಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದೊಂದು ಬಗೆಯ ವೈಕಲ್ಯ ಮಾತ್ರ, ಪೊರೆ ಬೆಳೆದ ಕಣ್ಣು ಕುರುಡಾಗುವಂತೆ. ಪೊರೆಯನ್ನು ತೆಗೆದರೆ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪುನಃ ರೂಢಿಸಬಹುದು.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಜಾಡ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ನಟನೆಯಲ್ಲಿ ಸಹ ಕೆಲವು ಸಂಜ್ಞೆಗಳೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದುವು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಮುದ್ರೆಗಳು ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೂ ತಿಳಿಯುವ, ಆದರೆ ಎಷ್ಟೋ ಭಾಗ ಜನಜೀವನದ ರೀತಿ ನೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಸಂಜ್ಞೆಗಳಾಗಿವೆ. ಅವು ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅವಶ್ಯಕತೆಗನುಗುಣವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದುವು. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ನಟನೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವಾಗಲಂತೂ 'ಇತಿ ನಾಟಯತಿ'ಎಂದು ಕವಿಗಳು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆಯೇ ವಿನಾ 'ಇತಿ ಕರೋತಿ'ಎಂದು ಬರೆದಿಲ್ಲ.

೭. § ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ರಚನಾತ್ಮಕ ಗುಣ

ಬುದ್ಧಿಯ ರಚನಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದೆ ಸತ್ಯವಿಲ್ಲ; ಕಲ್ಪನೆಯ ರಚನಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದೆ ಸೌಂದರ್ಯವಿಲ್ಲ.

ವಾಸ್ತವ ವಸ್ತುವೆಂದು ನಾವು ಹೇಳುವುದೆಲ್ಲವೂ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ರಚಿತವಾದುದೇ. ನಮ್ಮ ಅನುಭವವೆಲ್ಲವೂ ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡುದೇ. ನಿರ್ವಿಕಲ್ಪಕ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವೆಂದು ಕರೆಯುವ ಅವಸ್ಥೆಯು ತರ್ಕಪೂರ್ವ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಸೇರಿದುದಿರಬಹುದು; ಅದನ್ನು ತರ್ಕಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಂತೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಪುಟಿಯುತ್ತಾ ಹಾರುವ ಗುಬ್ಬಿಯನ್ನು ನೋಡಿ, 'ಇದೊಂದು ಗುಬ್ಬಿ' ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಸಹ ಸಾಕಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿನ ಬೌದ್ಧಿಕಕ್ರಿಯೆಯು ನಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಹಾರುವ ವಿಧಾನ, ಅದೇ ಬಗೆಯ ಇತರ ಪಕ್ಷಿಗಳಿಗೂ ಅದಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ, ಅದು ರೆಕ್ಕೆಯನ್ನು ಮಿಟುಕಿಸುವ ರೀತಿ, ಅದರ ಕೊಕ್ಕು ಪುಕ್ಕಗಳು, ಮೊದ

ಲಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಗಣನೆಗೆ ತಂದುಕೊಂಡ ನಂತರವೇ, 'ಇದೊಂದು ಗುಬ್ಬಿ' ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು. ಈ ಎಲ್ಲ ಮಾನಸಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯು ಕ್ಷಣಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬಹುದು. ಕ್ರಿಯೆಯು ನಡೆದ ಕಾಲವು ಕಡಮೆ ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಅದರ ಜಟಿಲತೆಯಾಗಲಿ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಬುದ್ಧಿಯು ಗೈಯುವ ರಚನಾತ್ಮಕ ಕೆಲಸವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆಯೇ ನಾವು ಮಾತನಾಡುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ವಾಕ್ಯವೂ ತನಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿ ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಕಟ್ಟಡವನ್ನೇ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. 'ಹಾವು!' ಎಂದು ಒಂದೇ ಶಬ್ದವನ್ನುಪಯೋಗಿಸಿ ಕೂಗಿದರೆ ಸಾಕು. ಕೂಗುವವನ ಧ್ವನಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ, 'ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿಯೇ ಹಾವಿದೆ. ನಾನು ಅಪಾಯದಲ್ಲಿದ್ದೇನೆ. ತಕ್ಷಣ ಬನ್ನಿ' ಎಂಬ ಕನಿಷ್ಠ ಮೂರು ವಾಕ್ಯಗಳ ಒಂದು ವಾಕ್ಯವೃಂದವನ್ನು ಅದು ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದೆ ಸತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥವೆಂಬುದು ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ತಾನು ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ತೇಲುವಂತಹ ಪ್ರತ್ಯಯವಲ್ಲ. ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರತ್ಯಯದ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯಯವು ತನ್ನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರತ್ಯಯವು ಮಗುದೊಂದರ ನಿದಾನದಿಂದ ನಿರ್ಧಾರಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ವಾಸ್ತವತೆಯ ಅನುಕರಣವೇ ಸತ್ಯವೆಂದರೆ ಮಾನವನ ಜ್ಞಾನದ ಬಹು ಭಾಗವನ್ನು ಅಸತ್ಯವೆಂದು ಗಣಿಸಬೇಕು. ಉಚ್ಚ ಗಣಿತದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಎ.ಬಿ.ಸಿ. ಗಳು, ಅವುಗಳ ಮೌಲ್ಯ, ಅವುಗಳ ಆಧಾರದಿಂದ ತಾರಾಮಂಡಲಗಳ ಪರಸ್ಪರ ದೂರವನ್ನು ಅಳೆಯುವ ರೀತಿಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಶುದ್ಧ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಮಾನದಿಂದ ಪರೀಕ್ಷಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಉಚ್ಚ ಗಣಿತವನ್ನು ಮಿಥ್ಯೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಸತ್ಯದ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣವಾಗಿರಬಹುದು, ಆದರೆ ಅದರ ಮೂಲಗುಣವಾಗಲಾರದು.

ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸತ್ಯದ ಬಗೆಯೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮವನ್ನುಳಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ವಿಜಯನಗರವೆಂಬ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರೆಂಬ ಯತಿಗಳು ಕಟ್ಟಿದರೋ ಇಲ್ಲವೋ ನಾವು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಕಾಣೆವು. ವಾಸ್ತವತೆಯ ಅನುಕರಣದಿಂದ ಇದು ಸಿದ್ಧವಾಗುವ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ. ನಮಗೆ ಉಪಲಬ್ಧವಿರುವ ಕೆಲವು ಶಾಸನಗಳು, ದಾಖಲೆಗಳು, ಮೊದಲಾದುವು

ಗಳಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಕೆಲವು ಸೂಚನೆಗಳಿಂದ ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಯು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಕತೆಯೇ ವಿಜಯನಗರದ ಇತಿಹಾಸ. ಹಾಗೆಯೇ ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನನು ಸರಿಸಿದರೆ 'ಹಿಂಸೆಯು ಪಾಪ', 'ವೀರವು ಸದ್ಗುಣ', ಮೊದಲಾದುವುಗಳ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಮಾಣಿಸುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ? ಮಾನಕ ಅಥವಾ ಆದರ್ಶಕ ಸತ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದವು ಮೌನವಾಗಿ ಕೂಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅನುಕರಣವನ್ನೇ ಮಾನದಂಡವಾಗುಳ್ಳ ವಾಸ್ತವವಾದೀ ಸತ್ಯದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ಭೂತ ಭವಿಷ್ಯಗಳನ್ನು ತೊರೆದು, ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದ ಸತ್ಯಗಳಿಂದ ವರ್ಜಿತವಾಗಿ, ಆದರ್ಶಗಳಿಂದ ತ್ಯಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ರಿಕ್ತಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ನರಳುತ್ತದೆ.

ಕಲ್ಪನೆಯ ನಿರ್ಮಾಣಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದೆ ಸೌಂದರ್ಯವು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಂಶವು ನಮಗೆ ಮುಂದೆ ಸಾಗಿದಂತೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯೇ ಸೌಂದರ್ಯದ ಮಾಪನವೆಂಬ ವಾದವನ್ನು ನಂಬಿ ಹೊರಟರೆ ಜಗತ್ತಿನ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮಹಾ ಕಲಾಕೃತಿಗಳೆಂದು ಎಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ತಳ್ಳಿಹಾಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಮಾಯಣ ಭಾರತಗಳಂತಹ ಮಹಾ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ವಾಸ್ತವ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಆಧಾರವಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಘಟನಾವಳಿಗಳು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲವೂ ವಾಸ್ತವವೇ ಆಗಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಈ ಕಾವ್ಯಗಳು ಮಹಾನ್ ಕಲಾಕೃತಿಗಳೆಂದು ಎಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಶಿಲ್ಪಕಲೆಗೆ ಇರುವ ವಾಸ್ತವ ಆಧಾರವಾವುದು? ಸುಂದರವಾದ ದೇವಾಲಯ, ಚರ್ಚು, ಮೊದಲಾದುವುಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುವಾಗ ಶಿಲ್ಪಿಯು ಅನುಕರಿಸಿದ ಪ್ರಕೃತಿಯ ವಾಸ್ತವ ವಸ್ತುವಾವುದು? ಸರ್ವೋತ್ತಮ ಕಲೆ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಇರುವ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಆಧಾರವಾವುದು? ಕೆಲವು ರಾಗಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಆಧಾರವಿದೆ ಎಂಬ ಉತ್ತರವನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾದಿಗಳು ಹೇಳಬಹುದು. ಮಳೆ ಗುಡುಗು ಸಿಡಿಲುಗಳೇ ಮೇಘಮಲ್ಹಾರ್ ರಾಗದ ಆಧಾರ, ನಿಶೆಯು ಕಳೆದು ಬೆಳಕು ಹರಿಯುವುದೇ ಭೂಪಾಲಿಯ ಆಧಾರವೆಂದು ಅವರು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದೇ ಮೇಘಮಲ್ಹಾರ್ ರಾಗವನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ ನಮಗೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಿಡಿಲು ಗುಡುಗು ಮತ್ತು ಮಳೆಯು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ವರ್ಷಾಕಾಲದ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಲೀಲೆಯನ್ನು

ಬೆರಗಿನಿಂದ ಕಂಡು ಅನುಭವಿಸುವಾಗ ಮುಕ್ತಭಾವವೊಂದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಮೇಘಮಲ್ಹಾರ್ ರಾಗವನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ಇಂತಹ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಭಾವವೇ ವಿನಾ ವಾಸ್ತವವಾದ ಮಳೆಯಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ಆತ್ಮವು ಭಾವವೇ ಹೊರತು ವಸ್ತುವೂ ಅಲ್ಲ ಘಟನೆಗಳೂ ಅಲ್ಲ. ಅದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ರಜಪೂತ ಚಿತ್ರಸಂಪ್ರದಾಯದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ರಾಗ ರಾಗಿಣೀ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೂ ನೋಡಬಹುದು.[15] ಹೆಂಗುಸೊಬ್ಬಳ ಕೈಲಿ ಒಂದು ವಾದ್ಯ, ಹತ್ತಿರ ಒಂದೆರಡು ಮೃಗಗಳು, ಅವಳು ಹಾಡುವ ರಾಗದ ಭಾವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಆಕಾಶ ಮತ್ತು ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಮರ ಗಿಡಗಳ ಚಿತ್ರಣ. ಅದನ್ನೇ ರಾಗಿಣಿ ತೋಡಿ ಎಂದೋ ರಾಗ ಸಾರಂಗವೆಂದೋ ಮತ್ತೆ ಯಾವುದೋ ರಾಗವೆಂದೋ ಕರೆದಿರುತ್ತಾರೆ. ನಾದದಲ್ಲಿ ಉಗಮವಾಗುವ ರಾಗ ರಾಗಿಣಿಗಳಿಗೂ ವರ್ಣದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿರುವ ಈ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೂ ಎಲ್ಲಿಯ ಸಂಬಂಧ? ಉತ್ತಮ ಗಾಯಕನೊಬ್ಬನು ತೋಡಿಯನ್ನು ಹಾಡಿದಾಗ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ಭಾವವು ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗಲೂ ಮೂಡುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಆಧಾರದಿಂದಲೇ ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಈ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆದಿರುವುದು. ಸಂಗೀತವು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಭಾವವನ್ನು ವರ್ಣದ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರಕಾರನ ಉದ್ದೇಶ. ಅವನಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟಭಾವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ವಿನಾ ಯಾವ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಅನುಕರಣೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಯಾವ ಕಲಾಕೃತಿಯೂ ಮಹಾಕೃತಿ ಎನಿಸಬೇಕಾದರೆ ಇಂತಹ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ನಿರ್ಣಾಯಕ ಅಂಶವಾಗಿರುವುದೇ ವಿನಾ ಯಾವ ಒಂದು ವಾಸ್ತವತೆಯ ಆಧಾರವೂ ಅಲ್ಲ. ಕಲೆಯನ್ನು ಕಲೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದು ಕಲ್ಪನೆ, ಎಂದರೆ 'ಅವ್ಯಾಸ್ತವ'ವಾದುದು.

ಅಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ: ಇದ್ದುದನ್ನು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಪ್ರತಿಸೃಷ್ಟಿಸಿದುದರಿಂದ ಸಾಧಿಸಿದುದೇನು? ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಿಂತ ಮೂಲವು ಹೆಚ್ಚು ಮೂರ್ತವೂ ಘನಿಷ್ಠವೂ ಆದುದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಏನಿದ್ದರೂ

---

15 ಆನಂದ ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರು ಸಂಕಲಿಸಿ ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ Rajaput Painting ಎಂಬ ಎರಡು ಸಂಪುಟಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಮೂಲದಿಂದಲೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪೂರೈಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಮೂಲವೇ ಹೆಚ್ಚು ಸುಂದರವಾದುದರಿಂದ (ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನೇಕೆ ಅನುಕರಿಸಬೇಕು?) ನಮ್ಮ ಸೌಂದರ್ಯದ ಬಯಕೆಯೂ ಅದರಿಂದಲೇ ತೃಪ್ತವಾಗಬೇಕು. ಕಲೆ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಅನಾವಶ್ಯಕವೂ ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜಕವೂ ಆದ ಪ್ರಯತ್ನವೇಕೆ?

೮. § ಸಾಮಾನ್ಯದ ಅನುಕರಣ

ಮೇಲೆ ತೋರಿಸಿದ ಆಕ್ಷೇಪಗಳಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅನುಕರಣವಾದವು ತನ್ನ ನಿಲುವಿನಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ತನ್ನ ಬದಲಿಸಿದ ರೂಪದ ಪ್ರಕಾರ, ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳು ಅನುಕರಿಸುವುದು ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ಘಟನೆಗಳನ್ನೂ ಅಲ್ಲ; ಅವುಗಳ ಆಂತರ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದು ಅವುಗಳನ್ನು ಆಳುವ ನಿಯಮಾವಳಿಗಳನ್ನು. ಮರದಿಂದ ಬೀಳುವ ಒಂದು ಸೇಬಿನ ಹಣ್ಣನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದು ಸತ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಆದರೆ ಸಕಲ ವಸ್ತುಗಳೂ ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಯಾವ ಶಕ್ತಿಗೆ ಮತ್ತು ಯಾವ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬೀಳುತ್ತವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದೇ ಸತ್ಯ – ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಈ ನಿಲುವಿನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ನಾವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣಬಹುದು. ಅವನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದು ಸಹ ವಸ್ತು, ವ್ಯಕ್ತಿ, ಮತ್ತು ಘಟನೆಗಳ ಆಂತರ್ಯದ ಸಾಮಾನ್ಯಸಾರದ ಅನುಕರಣೆಯೇ ವಿನಾ ಒಂದೊಂದೇ ಆದ ವಸ್ತುವಿನ, ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನಲ್ಲ. 'ಕಾವ್ಯವು ಇತಿಹಾಸಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ತಾತ್ವಿಕವೂ, ಉನ್ನತವೂ ಆದುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವುದು ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ವ್ಯಷ್ಟಿಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವುದು ಇತಿಹಾಸದ ಪ್ರವೃತ್ತಿ.' 'ಒಂದು ಪ್ರಕಾರದ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆಂಬುದನ್ನೇ ನಾನು ಸಾಮಾನ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇನೆ.'[16] ಕಾವ್ಯವು

---

16 Poetics, 9ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ.

ಸಾಮಾನ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅನುಕರಿಸುವುದರಿಂದ ಅನಿಯತವೂ, ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವವೂ ಆದ ಉಪಾಧಿಗಳು ಅದರ ವಸ್ತುವಾಗಲಾರವು. ಕವಿಯು ಸಹ ಇಂತಹ ಅನಿಯತ ಉಪಾಧಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಿಯತವೂ ನಿತ್ಯವೂ ಆದ ಸಾಮಾನ್ಯವನ್ನೇ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ದಾರ್ಶಕ (revealing) ಗುಣವೂ ಉಂಟು. ಸಾಮಾನ್ಯವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ವಾದವು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ, ಮತ್ತು ಬದಲಾಗುವ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿತು. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೆಲವು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಹ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದರು. ಆ ಕಾಲದ ರೆನಾಲ್ಡ್ಸ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ, 'ಏಕನಿಷ್ಠ ಆಕಾರಗಳೂ ಸ್ಥಳೀಯ ಪದ್ಧತಿಗಳೂ ಎಲ್ಲ ತೆರನಾದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಮತ್ತು ವಿವರಗಳಿಂದ ಮೇಲೆ ಏರುವುದೇ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಅದ್ಭುತಗಳ ಒಳತಿರುಳು.'[17]

ಸಾಮಾನ್ಯದ ಅನುಕರಣದಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನಿಗೂ ಕಲಾವಿದನಿಗೂ ಸಾಮ್ಯವಿದೆ; ಹಾಗೆಯೇ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಸಮಾನವಾದ ತೊಡರುಗಳೂ ಇವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯದ ಮೇಲೆಯೇ ಗಮನವಿಡುವ ವಿಜ್ಞಾನಿ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದರಿಬ್ಬರೂ ಏಕನಿಷ್ಠ ಅನಿಯತ ಉಪಾಧಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ವಸ್ತುವಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಬರುವ ನೂರಾರು ಏಕನಿಷ್ಠ (particular) ವಸ್ತುಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಘಟನೆಗಳನ್ನಾಗಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಅವುಗಳ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ನಿಯತಸಾರವನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಎಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು ಬುದ್ಧಿಯ ರಚನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇ ವಿನಾ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನು ಆಗುವ ವಸ್ತು ಬಿಂಬಗಳ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಅನುಕರಣವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಅನುಕರಣವೆಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ತಪ್ಪಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದಂತೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು

---

17 Reynolds: Letter to the Idler. Discourse III. Jerome Stolnitzರವರ Aesthetics and Philosophy of Art criticism, 122ನೇ ಪುಟದಿಂದ ಉಧೃತ.

ಸಂಗತಿ: ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುವುದು ಕೇವಲ ಸಾಮಾನ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ, ಏಕನಿಷ್ಠ (particular) ವಸ್ತುವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾದುದು (Individual). ಅದಕ್ಕೆ ಏಕನಿಷ್ಠ ವಸ್ತುವಿನ ರಕ್ತಮಾಂಸ, ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಗಳೂ ಉಂಟು; ಅದರ ಆಳದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೂ ಉಂಟು. ಕೇವಲ ಸಾಮಾನ್ಯದ ಗುಣ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕಲೆಯು ಜೀವಂತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯದ ಅನುಕರಣವಾದವು ಮತ್ತೂ ಒಂದು ತೊಂದರೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕು. ಸಾಮಾನ್ಯವೆಂಬುದು ಮೂಲತಃ ಜ್ಞಾನ ಮೀಮಾಂಸೆಯ, ಅಥವಾ ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರದ ಪದಾರ್ಥ (ಅಥವಾ ನಿಯಮ). ಅದು ಯಾವಾಗಲೂ ವ್ಯಾಘಾತ ನಿಯಮ (Law of Contradiction) ಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಇರಬೇಕು. ಗುರುತ್ವಾಕರ್ಷಣ ನಿಯಮವು ಒಮ್ಮೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ತಪ್ಪಾಗಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ನಿಯಮವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಮತ್ತೊಂದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ನಿಯಮವು ರಚಿತವಾದರೆ ಅವೆರಡೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವಾಗಿರುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಲೆಯ ವಿಷಯ ಬೇರೆ. ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ತನು ಒಂದು ತೆರನಾದ ಸಾಮಾನ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಸಾಮಾನ್ಯವು ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನಲ್ಲಿದೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಯಾರು ಸರಿ, ಯಾರು ತಪ್ಪು? ಇಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನದು ಸರಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬನದು ತಪ್ಪಾಗಲೇಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯು ಸಾಮಾನ್ಯದ ದರ್ಶನವನ್ನು ನೀಡಿದರೂ ಅದು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ನಿಯಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗದೆ ಜೀವನದ ಮೌಲ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗುಣಕ್ಕಿಂತ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ಹೆಚ್ಚು ಘನಿಷ್ಠನು. ಹಾಗೆಯೇ ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ಸಹ. ಈ ಇಬ್ಬರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಡುವೆ ಹೇಗೆ ವ್ಯಾಘಾತನಿಯಮವು ಅನ್ವಯವಾಗಲಾರದೋ, ಹಾಗೆಯೇ ಅವರು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗುಣಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಅದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಲಾರದು.

೮. § ಪ್ರತೀಕವೋ ಚಿಹ್ನೆಯೋ? (Symbol or Sign?)

ಶಬ್ದಾರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರದ (Semantics) ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯ

ಗಳು ಅನುಕರಣವಾದವನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತವೆಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು. ಸೆಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ, ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಪರವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವ ಮತ್ತೊಂದು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಚಿಹ್ನೆ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಯಾವ ವಸ್ತುವನ್ನು ಚಿಹ್ನೆಯು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಿರ್ದೇಶ್ಯ (referent) ವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶ್ಯವನ್ನೇ ಆ ಚಿಹ್ನೆಯ ಅರ್ಥವೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ: ಕಪ್ಪುಮೋಡವು ಮುಂಬರುವ ಮಳೆಯ ಚಿಹ್ನೆ. ಮುಂಬರುವ ಮಳೆಯು ಕಪ್ಪುಮೋಡದ ಅರ್ಥ ಅಥವಾ ನಿರ್ದೇಶ್ಯ. ಪಾವ್‌ಲೋವಿನ ನಾಯಿಗೆ ಗಂಟೆಯ ಶಬ್ದವು ಮುಂದೆ ದೊರೆಯುವ ಮಾಂಸದ ಚೂರಿನ ಚಿಹ್ನೆ. ಮಾಂಸದ ಚೂರೇ ಗಂಟೆಯ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥ. ಸೆಮ್ಯಾಂಟಿಕ್‌ನಲ್ಲಿ 'ಪ್ರತೀಕ' (Symbol) ಎಂಬ ಬೇರೊಂದು ಶಬ್ದವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರತೀಕವೂ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಚಿಹ್ನೆಯೇ. ಆದರೆ ಇವೆರಡರಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ, ಪ್ರತೀಕವು ಹೆಚ್ಚು ಜಟಿಲವಾದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಅವಧಾರಣದಿಂದ ಆದುದಾದರೆ ಚಿಹ್ನೆಯ ಅರ್ಥವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ರೈಲ್ವೇ ನಿಲ್ದಾಣದಲ್ಲಿ ಹಾಕಿರುವ ಕೈಮರ, ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರದ ಧ್ವಜ, ಮೊದಲಾದುವು ಪ್ರತೀಕಗಳು. ತ್ರಿವರ್ಣ ಧ್ವಜಕ್ಕೂ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನದ ಸಾರ್ವಭೌಮತ್ವಕ್ಕೂ ಯಾವ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲ. ಎಲ್ಲರೂ ಈ ಮಾದರಿಯ ಬಾವುಟವನ್ನೇ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಪ್ರತೀಕವೆಂದು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾವು ಅದನ್ನು ತಿಳಿದಿದ್ದೇವೆ. ಆದುದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಪಾಲಿಗೆ ಅದು ಪ್ರತೀಕವಾಗಿದೆ; ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಇಲ್ಲ. ರೈಲ್ವೇ ಕೈಮರದ ತಂತ್ರವೂ ಅಷ್ಟೇ. ಚಿಹ್ನೆಯನ್ನು ಅರಿಯುವುದಕ್ಕೂ ಬುದ್ಧಿ ಬೇಕು. ಆದರೆ ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿಯ ಜಟಿಲ ವ್ಯಾಪಾರ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಮೋಡವನ್ನು ಕಂಡ ದನಗಳೂ ಮುಂಬರುವ ಮಳೆಯನ್ನು ತಿಳಿಯಬಲ್ಲುವು. ಕಪ್ಪೆಗಳಿಗೂ ಈ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ. ಚಿಹ್ನೆಯು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಾಹ್ಯಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಿದರೆ ಪ್ರತೀಕವು ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಬುದ್ಧಿಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ, ಮತ್ತು ಅದು ನೇರವಾಗಿ ಬಾಹ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆಂಪು ದೀಪವನ್ನು ಕಂಡ ತಕ್ಷಣ ಡ್ರೈವರ್‌ನು ಗಾಡಿಯನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿದರೂ, ದೀಪವು

ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಅವನ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಮುಂದೆ ಅಪಾಯವಿರುವು ದೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದ ಬುದ್ಧಿಯು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ನಂತರವೇ ಅವನ ಕಾಲು ಬ್ರೇಕನ್ನು ತುಳಿಯುವುದು. ಸುಸಾನ್ ಲ್ಯಾಂಗರ್ ಎಂಬುವವಳು ಹೇಳುವಂತೆ, ಪ್ರತೀಕವು ಅದರ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ವಸ್ತುವಲ್ಲ— ಆ ವಸ್ತುವಿನ ಬಗೆಗೆ ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತ್ಯಯದ ಸಾಧನ.[18] ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸುವುದೆಂದರೆ ಅದರ ಬಗೆಗೆ ಬಾಹ್ಯಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತೋರುವುದಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಆ ಪರಿ ಸ್ಥಿತಿಯು ವಾಸ್ತವವಾಗಿಯೂ ನಮ್ಮೆದುರು ಉಪಸ್ಥಿತವಿದೆ ಎಂದು ಅದರ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ವಸ್ತುವಿನ ಬಗೆಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವುದು ಅವು ಗಳ ಪ್ರತ್ಯಯವೇ ವಿನಾ ಆ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲ. ಪ್ರತೀಕವು ಹೇಳುವುದು ಪ್ರತ್ಯಯ ಗಳನ್ನೇ ಹೊರತು ವಸ್ತುಗಳನ್ನಲ್ಲ. ಆದರೆ ಚಿಹ್ನೆಯು ವಸ್ತುವನ್ನೇ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಅದನ್ನೇ ತನ್ನ ಅರ್ಥವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಪ್ರತೀಕದ ಉಪಯೋಗವು ಮಾನವನ ಬೌದ್ಧಿಕ ಜೀವನದ ಆರಂಭ ವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ ವಸ್ತುವು ಒಂದು ಪ್ರಾಣಿಗೆ ಚಿಹ್ನೆಯಾದರೆ ಬುದ್ಧಿಯು ಬೆಳೆದ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಪ್ರತೀಕವಾಗಬಹುದು.

ಪ್ರತೀಕವು ಆಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗವಾದಾಗ ಪಾರದರ್ಶಕ ಗುಣ ಉಳ್ಳದ್ದಾಗಿರಬೇಕು–ನಾವು ಏನು ಹೇಳಬೇಕೆಂದಿರುವೆವೋ ಅದನ್ನು ಕೇಳುವವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿ ತಾನು ತಕ್ಷಣ ಮರೆಯಾಗಿ ಹೋಗ ಬೇಕು. ಆದರೆ ಪ್ರತೀಕವು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಬಂದರೆ ಅದು ಗಾಜಿನಂತೆ ಇದ್ದು ಮರೆಯಾಗುವ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ; ಅಲ್ಲಿ ಅದು ಮತ್ತೊಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ತಾನೂ ಉಳಿದು, ಒಂದು ಹೊಸ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮಂತ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಕಕ್ಕೂ ಅದರ ನಿರ್ದೇಶ್ಯವೆಂಬ ಭಿನ್ನತೆಗೂ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆಕಾರವೂ ವಸ್ತುವೂ ಅಭಿನ್ನವಾಗಿ ಒಂದಾದಾಗಲೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಬಲ್ಲುದು. ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ (Aesthetic) ಕ್ರೋಚೆಯು ಒತ್ತಿ–ಹೇಳುವಂತೆ, ಒಂದು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ

18 Philosophy in a new key, 60–61ನೇ ಪುಟ.

ಅದರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಆಲೋಚನೆಯಿಂದಲೂ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ವಸ್ತುವಿನಿಂದಲೂ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಾನೆಟ್ ಉತ್ತಮವಾದುದಾದರೆ ಆದರ ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಾವ, ಅರ್ಥ, ಧ್ವನಿಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮೂಲಕ್ಕೆ ವ್ಯತ್ಯಯವುಂಟಾಗದಂತೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ತಾನು ಯಾವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಮುಂದಿಡಲು ಕಲಾವಿದನು ಬಯಸುತ್ತಾನೆಯೋ ಆ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿಯೇ ನಾವು ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕು. ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸಾಹಚರ್ಯದಿಂದಲೋ, ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಮಾನಸಿಕ ಉಪಾಧಿಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಯೋ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ಚಿಹ್ನೆಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಬಾರದು. ಆದರೆ ಅನುಕರಣವಾದವು ಇಂತಹ ದೋಷವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ರೋಜರ್ ಫ್ರೈ ಹೇಳಿದ: "ಒಂದು ದೃಶ್ಯಚಿತ್ರದ ಮುಂದೆ ನಿಂತು, 'ಎಷ್ಟು ಅಂದವಾದ ಚಿತ್ರ!'-ಎಂದು ನೀವು ಹೇಳಿದರೆ, ಕಲಾವಿದನು ಅಲ್ಲಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಂಡನಾದರೆ, ಅವನಿಗೆ ಹೆಮ್ಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ನೀವು, 'ಎಷ್ಟು ಅಂದವಾದ ಸ್ಥಳ!' ಎಂದರೆ ಕಟು ಟೀಕೆಯಿಂದು ಅವನು ಅದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ! ವಾಸ್ತವಾಂಶದಲ್ಲಿ ಅಂದವಾದ ಸ್ಥಳವೊಂದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದೇ ಅವನ ಉದ್ದೇಶವಾದರೂ ನಾವು ಹಾಗೆ ಹೇಳುವುದು ಅವನಿಗೆ ಹಿಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ." [19]

ಕಲೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಆಲೋಚನೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ನಾವು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು ಪ್ರತೀಕವನ್ನೇ ಹೊರತು ಚಿಹ್ನೆಯನ್ನಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಒಂದು ಪ್ರಾಕಾರವೆಂದು ಭಾವಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಭಾವಚಿತ್ರವನ್ನು (portrait) ನಾವು ನೋಡಬಹುದು. ಭಾವಚಿತ್ರಕಾರನಿಗೆ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಹಣವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಜೀವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ತಿದ್ದಿದ ಕ್ಯಾಮೆರಾ-ಬಿಂಬದಂತಹ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತೆಗೆಯುವುದಕ್ಕಾಗಿರಬಹುದು. ಅಥವಾ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆಕಾರವನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಒಂದು ಹೊಸ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನೇ ನಿರ್ಮಿಸುವುದುಕ್ಕಾಗಿರಬಹುದ. ಕಲೆಯ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ತೆಗೆಸಿದ ಭಾವಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸ. ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸ, ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಘನಾಕೃತಿ.

19 Last Lectures, 13ನೇ ಪುಟ.

ಮೊದಲಾದುವು ರಸಿಕನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ತಾತನ ಚಿತ್ರವಾಗಿದ್ದರೆ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯದ ಘನತೆ ಗಾಂಭೀರ್ಯಗಳನ್ನೋ ಪಕ್ವವಾದ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೋ ಅಥವಾ ಮುಪ್ಪಿನ ಆರುಳು ಮರುಳನ್ನೊ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಕಲಾವಿದನು ಚಿತ್ರದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಂತಸ್ಸತ್ವವನ್ನು ಹುಡುಕಿ ತೆಗೆದು ವರ್ಣದಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿದ ಗುಣಗಳು. ಇಡೀ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಇದು ನಮ್ಮ ತಾತನದೇ ಎಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಅಂಶವು ಕಡಮೆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಚಿತ್ರದ ಅಂಶಗಳು ನಮಗೆ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ, ಚಿಹ್ನೆಯಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಅದೇ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಮ್ಮ ತಾತನ ನಿಜಚಿತ್ರವನ್ನಾಗಿ ನಾವು ಉಪಯೋಗಿಸಿದೆವೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಚಿತ್ರಕಾರನೂ ಅದೇ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ವಾಸ್ತವವಾದ ಕ್ಯಾಮೆರಾ ಚಿತ್ರವನ್ನೇ ಬರೆದಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆಂದು ಭಾವಿಸೋಣ. ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗಲೆಲ್ಲ ನಾವು ತಾತ ಸತ್ತ ದುಃಖದಿಂದ ಕಣ್ಣೀರು ಹಾಕುತ್ತೇವೆ. ತಾತನ ಗುರುತಿಗೆಂದು ನಮ್ಮ ಇಷ್ಟಮಿತ್ರರಿಗೆ ಅದನ್ನೇ ತೋರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಯಾವುದಾದರೂ ಪೋಲೀಸ್-ತನಿಖೆಯಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದರೂ ಇದೇ ಚಿತ್ರವು ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಆಗ ಆ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಇರುವ ಪ್ರತೀಕದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಕಡೆಗಣಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಕೇವಲ ಚಿಹ್ನೆಯನ್ನಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ತನಗಿಂತ ಬೇರೆಯ ವಸ್ತುವಿನ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಸ್ವಯಂ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಒಂದು-ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಪ್ರತೀಕದ ಲಕ್ಷಣ.

ಬಿ. ಎನ್. ಜಿಜ್ಜ ಅವರು ಬರೆದಿರುವ ಮಲಬಾರ್ ಸುಂದರಿಯ ಚಿತ್ರವನ್ನೋ, ಅಥವಾ ಬೇರೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನ ಕಾಶ್ಮೀರದ ಸೌಂದರ್ಯದ ಚಿತ್ರವನ್ನೋ ನಾವು ನೋಡಬಹುದು. ನಾವೇ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಮಲಬಾರಿಗೆ ಹೋದಾಗ ಅಲ್ಲಿಯ ಸುಂದರಿಯರನ್ನು ನೋಡಿರಬಹುದು. ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಮಲಬಾರಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಂತಹ ತರುಣಿಯರನ್ನು ನೋಡುವ ಆಶೆಯು ನಮಗೆ ಆದಾಗ ಪುನಃ ಪ್ರವಾಸವನ್ನು ಕೈಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿರಬಹುದು. ಕಾಶ್ಮೀರದ ಕಣಿವೆಯ ನೆನಪು ಬಾಧಿಸಿದಾಗಲೂ ಪ್ರವಾಸವು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿರಬಹುದು. ಆಗ ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಾವು ಉಪಯೋಗಿಸಿ

ನಮ್ಮ ಬಯಕೆಯನ್ನು ತೃಪ್ತಿಗೊಳಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ಈ ಕಲಾ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದಂತೆ, ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ವಿಶೇಷಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಚಿಹ್ನೆಯಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಬೇರೊಂದು ಅ-ಕಲಾತ್ಮಕ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಪೂರ್ಣ ಗೊಳಿಸಲು ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಸಾಧನಮಾತ್ರವಾಗುತ್ತವೆ; ಅವುಗಳಿಗೆ ಪ್ರತೀಕದ ಮೌಲ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಈಗ ಅವಕ್ಕಿರುವುದು ಅಥವಾ ನಾವು ಅವುಗಳಿಂದ ಪಡೆಯುವುದು ಉಪಯೋಗೀ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು, ಪ್ರಯೋಜಕ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ. ಅನುಕರಣವಾದವು ತನ್ನ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಒಂದು ಬಿಂದುವಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಜನವಾದವನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ.

ಸತ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಪಾಡು. ಹೊಸದಾಗಿ ಗಣಿತವನ್ನು ಕಲಿಯುವ ಹುಡುಗನಿಗೆ ಒಂದು, ಎರಡು, ಮೂರು, ಅಂಕೆಗಳು ಮೂರು ಚೆಂಡನ್ನೋ, ಮೂರು ಪೆಪ್ಪರ್‌ಮಿಂಟನ್ನೋ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಉಚ್ಚಗಣಿತದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಎ, ಬಿ, ಸಿ,ಗಳು ಯಾವ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಸುವುದಿಲ್ಲ. ಲೆಕ್ಕವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವ ಮೊದಲು ಗಣಿತಜ್ಞನು ಎ. ಗೆ ಇಂತಿಷ್ಟು, ಬಿ. ಗೆ ಇಂತಿಷ್ಟು ಎಂಬ ಅಂಕೆಯ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರ ಬಹುದು. ಆದರೆ ಲೆಕ್ಕ ಮಾಡುವ ಅವನಿಗೆ ಆ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮೇಲೆ ದೃಷ್ಟಿಯಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಎ. ಬಿ. ಗಳೇ ತನ್ನ ವಿಷಯದ ಅಂತ್ಯವೆನ್ನುವಂತೆ ಆವನು ಅವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಆಲೋಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎಂದರೆ ಆವನಿಗೆ ಈ ಅಕ್ಷರ ಗಳು ಚಿಹ್ನೆಗಳಲ್ಲ, ಪ್ರತೀಕಗಳು.[20] ಸತ್ಯವು ಅನುಕರಣವಾದದ ಮಟ್ಟ ದಲ್ಲಿರುವಷ್ಟು ಕಾಲವೂ ಅಂಕೆಯು ಚಿಹ್ನೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ;

---

20. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಬೀಜಗಣಿತದ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ, ನಾವು ಪ್ರತೀಕ ವೆಂದು ಕರೆಯುವ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಚಿಹ್ನೆ ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾವು ಸಹ ಈ ವಿಭಾಗದ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ 'ಪ್ರತೀಕ'ದ ಬದಲು ಚಿಹ್ನೆ ಎಂದು ಉಪಯೋಗಿಸಿ, 'ಚಿಹ್ನೆ'ಗೆ ಬೇರೆ ಒಂದು ಪದವನ್ನು ಕೊಡಬಹು ದಾಗಿತ್ತು. Symbol ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಪ್ರತೀಕ ಎಂಬ ಶಬ್ದವೇ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಅದನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಾನು Sign ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಚಿಹ್ನೆ ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.

ಮೂರು ಎಂಬುದು ಮೂರು ಕಿತ್ತಲೆ ಹಣ್ಣನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಚಿಹ್ನೆಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮೀರಿ ಆಲೋಚನೆಯು ಪ್ರತೀಕದ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದಾಗಲೇ ಉಚ್ಚಮಟ್ಟದ ವಿಜ್ಞಾನವೂ ಗಣಿತಗಳೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು. ಚಿಹ್ನೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಬೇರೊಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಕೇವಲ ಸಾಧನ. ಸತ್ಯವು ಚಿಹ್ನೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುವವರೆಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಇರುವುದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಯೋಜಕಮೌಲ್ಯ ಮಾತ್ರ. ಅನುಕರಣವಾದವು ನಮ್ಮನ್ನು ಕೊನೆಗೆ ಇಳಿಸುವುದು ಈ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ.

ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಅನುಕರಣವಾದವು ನಮ್ಮನ್ನು ಪ್ರಯೋಜನವಾದದೆಡೆಗೆ ಒಯ್ಯುತ್ತದೆ. ನಾವು ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ನೋಡಿದ ಸ್ಥಳವೊಂದರ ಸಕಲ ವಿವರಗಳನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಚಿತ್ರವೇ ಸುಂದರವಾದುದು. ಒಂದು ಕಾಲದ ಅಥವಾ ದೇಶದ ಸಮಾಜದ ಬಗೆಗಾಗಲಿ ಜನಗಳ ಬಗೆಗಾಗಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಯಥಾರ್ಥವಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕೊಡುವ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದುದು. ಹಾಗಾದರೆ ಚಿತ್ರಕಾರನಿಗೂ ಫೋಟೋಗ್ರಾಫರ್‌ನಿಗೂ, ಸಾಹಿತಿಗೂ ವೃತ್ತಪತ್ರಕರ್ತನಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನು?

ಆದರೂ, ವಿಮರ್ಶಕರೂ ರಸಿಕರೂ ಕಲೆಯ ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ ಗುಣಗಳನ್ನು ಶ್ಲಾಘಿಸುವುದೇನೂ ಕಡಮೆಯಿಲ್ಲ. ವಿವರಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವಂತೆ ವರ್ಣಿಸುವ ಶಕ್ತಿಗಾಗಿ ಕೀಟ್ಸ್ ಕವಿಯನ್ನು ಹೊಗಳುತ್ತಾರೆ. ಎಮಿಲ್ ಜೋಲಾನ ಕಾದಂಬರಿಯ ವರ್ಣನಾಮೌಲ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಕೆಲವರು ಅವನನ್ನು ಆಚಾರ್ಯ-ಕಾದಂಬರಿಕಾರನೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ರಕ್ತ ಮಾಂಸಗಳನ್ನು, ಮೈಚರ್ಮದ ಸುಕುಮಾರತನವನ್ನು, ಉಸಿರಿನ ಏರಿಳಿತಗಳನ್ನು ಸಹ ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಎಷ್ಟೋ ಚಿತ್ರಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ, ಕೈಯಿಂದ ಮುಟ್ಟಿ ಅನುಭವಿಸುವಂತೆ ಆಗುವ ರೇಶಿಮೆಯ ನವಿರನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಮೆಚ್ಚುತ್ತೇವೆ. ಮಗುದೊಂದರಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ನಾಲಗೆಯ ಮೇಲೆ ನೀರೂರುವಷ್ಟು ವಾಸ್ತವ ರೂಪದಿಂದ ಮಾವಿನಹಣ್ಣು ಮೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನೂ ನಾವು ಮೆಚ್ಚುತ್ತೇವೆ.

ಆದರೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ಇಂತಹ ಚಿತ್ರವನ್ನಾಗಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನಾಗಲಿ

ಹೊಗಳಿ ರಸಿಕರಿಗೆ ಶಿಫಾರಸು ಮಾಡಿದರೆ ಅವರು ಅವುಗಳನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಗಳೆಂದು ನೋಡದೆ ವರದಿಗಾರನ ಕೃತಿಗಳೆಂದು ನೋಡಿದಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಕಲಾವಿದನು ಚಿತ್ರಕಾರನಾಗಿದ್ದರೆ ಅವನು ವರ್ಣ-ಮಾಧ್ಯಮದ ವರದಿಗಾರ; ಸಾಹಿತಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಶಬ್ದಮಾಧ್ಯಮದ ವರದಿಗಾರ. ಅವನಿಗೆ ಮಾಧ್ಯಮವು ತನ್ನ ವರದಿಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಮಾಡುವ ಒಂದು ಸಾಧನ ಮಾತ್ರ. ಎಂದರೆ ವರ್ಣನೆಗೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸ್ಥಾನವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ನಾವು ಭಾವಿಸಬಾರದು. ವರ್ಣನೆಯ ಅಂಶಗಳು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತವೆಯೋ ಅಷ್ಟರವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಅವು ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ.

ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುವುದರಿಂದ, ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಯೋಜನವಾದಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಿ ಅದರ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡುವುದು ಬೇಡ. ಇಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು: ವಾಸ್ತವವಾದವು ಕಲೆಯನ್ನು ಒಂದು ಕುಶಲಗೆಲಸದ (craft) ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿಸುತ್ತದೆ. ಕುಶಲಗೆಲಸಕ್ಕೂ ಕಲೆಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನು, ವಾಸ್ತವವಾದವು ಕಲೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಕುಶಲಗೆಲಸದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿಸುತ್ತದೆ-ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮುಂದಿನ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.

೧೦. § ಕಲೆ ಮತ್ತು ಕುಶಲಗೆಲಸ

ಆರ್. ಜಿ. ಕಾಲಿಂಗ್ ಉಡ್‌ರವರು[21] ಕಲೆಗೂ ಕುಶಲಗೆಲಸಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾವು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಐದು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಾಸ್ತವವಾದೀ ಕಲೆಯು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಕಲೆಯೋ, ಅಥವಾ ಕುಶಲಗೆಲಸವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಬಹುದು.

(೧) ಕುಶಲಗೆಲಸದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯಕ್ಕೂ ಸಾಧನಗಳಿಗೂ ಯಾವಾಗಲೂ ಅಂತರವಿರುತ್ತದೆ. ಕುರ್ಚಿಯನ್ನು ಮಾಡುವ ಮೊದಲೇ ಬಡಗಿಗೆ ತನ್ನ

---

21 Principles of Art, 2ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ.

ಸಾಧ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಬಾಚಿ, ಉಳಿ, ಕೊಡತಿ, ಮೊದಲಾದ ಸಾಧನೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಕುರ್ಚಿಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಬೇಕು. ಆದರೆ ಅದರ ನಿರ್ಮಾಣ ಪೂರ್ತಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಬಡಗಿಯ ಸಾಧನಗಳು ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ; ಅವು ಸಾಧ್ಯದೊಡನೆ ಎಂದಿಗೂ ಒಂದಾಗಲಾರವು. ಆದರೆ ಕಲೆಯ ವಿಷಯ ಹಾಗಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ: ತಾನು ಬರೆಯುವ ಮೊದಲು ಕವಿಯು ಎಲ್ಲ ಶಬ್ದ, ವಾಕ್ಯರಚನೆ, ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಸಿದ್ಧವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯವು ಪೂರ್ಣವಾದ ಮೇಲೆ ಇವುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅದರ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗಗಳಾಗಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತು ಸಹ ಸಿದ್ಧವಸ್ತುವಿನಂತೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಬರೆಯುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಅದು ಮೂರ್ತರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಬರೆಯುವ ಮೊದಲೇ ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವು ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಸ್ಪಷ್ಟ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರೆ (ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆಗುವುದು ಹಾಗೆಯೇ) ಆ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾವ್ಯದ ರಚನೆಯು ಆಗಿಹೋದಂತೆಯೇ. ಕ್ರೋಚೆ ಹೇಳುವಂತೆ ಅಂತಃಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು (ಅರ್ಥಾತ್ ಅದರ ದ್ರವ್ಯವನ್ನು) ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಬೇರೆ ಮಾಡಿದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಪುನಃ ಒಂದುಗೂಡಿಸುವುದು ಎಂದಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.[22]

(೨) ಕುಶಲಗೆಲಸದಲ್ಲಿ ಯೋಜನೆ, ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯಗತ ಮಾಡುವುದು, ಎಂಬ ಎರಡು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿನ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬೇಕು. ತಾನು ಮಾಡಬೇಕೆಂದಿರುವುದು ಏನು ಎಂಬ ಪೂರ್ವಜ್ಞಾನವು ಕುಶಲಗೆಲಸಗಾರನಿಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೆ ಆಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಹೊಸ ಕಲಾಕೃತಿಯು ಮೂರ್ತವಾಗಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವವರೆಗೂ ಅದರ ಪೂರ್ಣ ಕಲ್ಪನೆಯು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, ಶುದ್ಧಯೋಜನೆ ಎಂಬುದೂ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಭಾರೀ ಪ್ರಮಾಣದ ಚಿತ್ರಗಳು, ದೊಡ್ಡ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಮೊದಲು ಒಂದು ಶ್ರೇಣಿಯ ಯೋಜ

---

22 Aesthetic, 8ನೇ ಪುಟ.

ನೆಯು ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ಈ ಅಂಶವು ಉಪಸ್ಥಿತವಿದ್ದರೂ ಬಾಧಕವಿಲ್ಲದ ಸಂಗತಿಯೇ ವಿನಾ ಆವಶ್ಯಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲ.

(೩) ಕುಶಲಗೆಲಸದಲ್ಲಿ, ಯೋಜನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಧನಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ಆಗ ಸಾಧ್ಯವು ಸಾಧನಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ; ನಂತರ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸಾಧನಗಳು ಯೋಜಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಕಾರ್ಯಾನ್ವಯ ಮಾಡುವಾಗ ಮಾತ್ರ ಸಾಧನವು ಮೊದಲು ಬಂದು ಸಾಧ್ಯವು ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ನೋಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದುದರಿಂದ ಈ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಉದ್ಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

(೪) ಕುಶಲಗೆಲಸದಲ್ಲಿ ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿಗೂ ಸಿದ್ಧವಸ್ತುವಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದಾದರೂ ಮೂಲ ವಸ್ತುವನ್ನು ರೂಪಾಂತರಿಸಿ ಸಿದ್ಧವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದೇ ಕುಶಲಗೆಲಸದ ಧ್ಯೇಯ. ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ನಡುವೆಯೂ ಆಕಾರಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಅಂತರವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಅಂತರವನ್ನು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಗುರ್ತಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಕಲಾಕೃತಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಆಕಾರಗಳನ್ನೂ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತೇವೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ, 'ಈ ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವು ಬೇರೆಯೇ ಆದ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲ್ಪಡಬಹುದಿತ್ತು' ಎಂದು ಯಾವ ಒಂದು ಸಫಲ ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಕಾವ್ಯವು ಉತ್ತಮವಾದುದಾದರೆ ಅದು ಈಗ ಇರುವ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಉತ್ತಮವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಙ್ಕ್ತಿಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದರೂ ಆ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದರ ಭಾವನೆಯ ಒಳದನಿಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ತಿದ್ದಿ ಇನ್ನೂ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಮಾಡಬಹುದು. ಆದರೆ ತಿದ್ದಿದ ಮೇಲೂ ಅದು ಮೊದಲಿನ ಕಾವ್ಯವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯಲಾರದು. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಕಲಾವಸ್ತುವೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಬಾರದು. ಬಣ್ಣವು ಮಾಧ್ಯಮವಾದರೆ ಚಿತ್ರವು ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಬ್ಬರು ಚಿತ್ರಕಾರರು ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಒಂದೇ ಉದ್ದ ಅಗಲ

ಗಳ ಬುದ್ಧನನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವರ ಅಂತರ್ದರ್ಶನವನ್ನವಲಂಬಿಸಿ ಎರಡು ಚಿತ್ರಗಳ ವಸ್ತುಗಳೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೇ ಆಗುತ್ತವೆ.

(ಆ) ಅನೇಕ ಕುಶಲಗೆಲಸಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಉತ್ಕ್ರಮ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಒಂದು ಕುಶಲಗೆಲಸದ ಸಿದ್ಧವಸ್ತುವು ಮತ್ತೊಂದರ ಮೂಲಸಾಮಗ್ರಿಯುವಾಗಬಹುದು. ರಬ್ಬರ್ ಟ್ಯೂಬನ್ನು ಮಾಡುವುದೇ ಒಂದು ಕುಶಲಗೆಲಸ. ಅದರ ಸಿದ್ಧವಸ್ತುವು ಬೇರೊಂದು ಕಾರ್ಖಾನೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಅಲ್ಲಿ ಮೋಟಾರ್ ಚಕ್ರದ ಭಾಗವಾಗಿ ಹೊಂದಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಲಿನಿಂದ ಕಬ್ಬಿಣ, ಕಬ್ಬಿಣದಿಂದ ಉಕ್ಕು, ಉಕ್ಕಿನಿಂದ ಚಕ್ರ, ಚಕ್ರದಿಂದ ಯಂತ್ರ, ಹೀಗೆ ಒಂದೊಂದೂ ಮುಂದಿನ ಘಟ್ಟದ ಕುಶಲಗೆಲಸಕ್ಕೆ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಶಬ್ದ, ವಾಕ್ಯಗಳು, ಸಂಗೀತ, ಅಭಿನಯ, ಮೊದಲಾದವು ಒಂದೊಂದು ಘಟ್ಟದಿಂದ ಒಂದು ಗೀತನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಂಡ ಸಿದ್ಧವಸ್ತುಗಳಲ್ಲ. ಅವೆಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಅಂಗಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆದ ಅಂಶಗಳು. ಕಲೆಯು ಯಾಂತ್ರಿಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಹಕಾರೀ ಉದ್ಯಮವಲ್ಲ; ಒಬ್ಬನೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಆಗಬೇಕಾದ ಸೃಷ್ಟಿ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಹಾಕಬಹುದು: ಅನೇಕ ಜನ ಶಿಲ್ಪಿಗಳು ಸೇರಿ ಕೆಲಸಮಾಡುವ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಕಲೆಯು ಪರಸ್ಪರ ಸಹಕಾರದಿಂದ ಆಗುವುದಲ್ಲವೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ನಾವು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಕಲೆಯ ಎರಡು ಮುಖಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅದು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ವಾಸಕ್ಕಾಗಲಿ ದೇವರ ವಿಗ್ರಹದ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನೆಗಾಗಲಿ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತಹ ಕಟ್ಟಡವಾಗಿರುತ್ತದೆಯೋ ಆ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದೊಂದು ಕುಶಲಗೆಲಸವೇ. ಅದರ ಬಾಗಿಲು, ಕಂಬ, ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು, ತೋರಣ, ಗೋಪುರ, ಮೊದಲಾದುವು ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ನಿರ್ಮಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವೆಲ್ಲವೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳೇ. ಬೇಲೂರಿನ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಒಂದೊಂದು ಕಂಬವನ್ನೂ ಶಿಲಾಬಾಲಿಕೆಯನ್ನೂ ಮತ್ತು ಬಾಗಿಲನ್ನೂ ಬಿಡಿಯಾದ ಕಲಾಕೃತಿ ಎಂದು ನಾವು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸೇರಿ ಒಂದು ಬಂಧದ ದೇವಸ್ಥಾನವಾದಾಗ ಆ ಸಾಕಲ್ಯವೇ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಆಗುವ ಕಾರಣವೆಂದರೆ, ಇಡೀ ದೇವಾಲಯ

ವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ರೂಪುಗೊಟ್ಟದ್ದು ಒಬ್ಬ ಮುಖ್ಯ ಶಿಲ್ಪಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ವಿನಾ ಅನೇಕ ಶಿಲ್ಪಿಗಳ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲ. ದೇವಾಲಯವನ್ನು ನಾವು ಇಡಿಯಾಗಿ ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಬಿಡಿಯ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಲಾಕೃತಿಗಳೆಂಬಂತೆ ನೋಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ; ಬಿಡಿಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಲಾಕೃತಿಗಳೆಂದು ನೋಡುತ್ತಿರುವಾಗ ದೇವಾಲಯದ ಸಾಕಲ್ಯವು ಪೂರ್ಣರೂಪದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಗಮನದಲ್ಲಿರುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಜಂತೆಯ ಗುಹೆಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದುದು ಸಹಕಾರೀ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದಲಾದರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳೂ ವಿಗ್ರಹಗಳೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳೇ. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಅಂಶ: ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಒಂದು ದೇವಾಲಯದ ಭಾಗಗಳನ್ನು (ಎಂದರೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು) ನಿರ್ಮಿಸಿದರೂ ಅವುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ಆಕಾರವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಕಾರಣವೆಂದರೆ, ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಒಂದೇ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಕಲಿತು ಶಿಕ್ಷಿತರಾದವರು. ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆಯೋ ಆ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಕುಶಲಕೆಲಸಗಾರನ ಅಂಶವಿರುತ್ತದೆ. ('ತಾತನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಮೊಮ್ಮಗನಿಂದ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವುದೇ ಮಹಾಕಾವ್ಯ' - ಎಂಬ ಚೆಸ್ಟರ್‌ಟನ್ನನ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ಹಾಸ್ಯೋಕ್ತಿ ಮಾತ್ರ.)

ವಾಸ್ತವವಾದೀ ಕಲೆಯು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಕಲೆಯೋ ಅಥವಾ ಕುಶಲ ಕೆಲಸವೋ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಅದು ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಕುಶಲಗೆಲಸವೆಂಬುದು ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕಲಾವಿದನು, ದರ್ಜಿಯು ಮಾಡುವಂತೆ ಆ ವಸ್ತುವಿನ ಎಲ್ಲ ಭಾಗಗಳ ಅಳತೆಯನ್ನೂ ಕ್ರಮವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನಂತರ ತನ್ನ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸಿನ ಅಳತೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಕಡಮೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಆ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿರುವ ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹಾಕಬೇಕು. ಎಲ್ಲವೂ ಪೂರ್ವಯೋಜನೆಯಂತೆಯೇ ನಡೆಯುವ ಈ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ (೧) ಸಾಧ್ಯ ಸಾಧನಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ; (೨) ಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯಾಚರಣೆಗಳ

ಭಿನ್ನತೆಯಿದೆ; (೩) ಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯಾಚರಣೆಗಳ ಪ್ರಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುವ ಸಂಭವವಿದೆ; (೪) ರೇಖೆ, ವರ್ಣ, ವಿನ್ಯಾಸ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳಿಗೂ ಪೂರ್ಣವಾದ ಚಿತ್ರಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ; ಮತ್ತು (೫) ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಈ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧವಾದ ಒಂದೊಂದು ಭಾಗವೂ ಚಿತ್ರದ ಸಾಕಲ್ಯಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗುವ ಗುಣಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಅನುಕರಣೆಗೆ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದುದು ಕುಶಲತೆ–ಯಾಂತ್ರಿಕ ಕುಶಲತೆ; ಯಂತ್ರವತ್ತಾಗಿ ಕುಶಲತೆಯನ್ನು ಕಲಿತ ನಾಲ್ಕಾರು ಜನ ಕೆಲಸಗಾರರು ಸೇರಿ ಇಂತಹ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬಹುದು. ಸಹಕಾರೀ ನಿರ್ಮಾಣವು ಇಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯ. ಎಂದರೆ ಕಲಾವಿದರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಮೂಲ ಅಂತಶ್ಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆಯೋ, ಆ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವನು ಅನುಕರಣೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಯಥಾರ್ಥತೆಯನ್ನು ತ್ಯಾಗಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಆಲೋಚನೆಯ ವಿನಿಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣವಾದವು ಬುದ್ಧಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಯಾವ ಸ್ಥಾನವನ್ನೂ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ; ಹಾಗೆಯೇ ಕಲೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದಾಗ ಅದು ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಇರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನೂ ಗುರುತಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಕಲಾವಿದನು ನೀರಸನಾದರೆ, ಯಾಂತ್ರಿಕನಾದರೆ ಕುಶಲನಾದ ಒಬ್ಬ ಕಾರ್ಮಿಕನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

೧೧. § ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾದೃಶ್ಯ

ಕಲೆಯು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲದಿದ್ದರೆ, ಪ್ರಕೃತಿಗೂ ಕಲೆಗೂ ಒಂದು ಹೋಲಿಕೆಯಾದರೂ ಇರಬೇಡವೆ? ಹೋಲಿಕೆಮಾತ್ರವೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಗುರುತಿಸುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ? ಇದು ಬೆಟ್ಟ, ಇದು ಕಾಡು, ಇದು ಮನುಷ್ಯ, ಹೆಣ್ಣು, ಗಂಡು, ಮಗು, ಇದು ಅತ್ತದ್ದು ದುಃಖದಿಂದಲೇ, ನಕ್ಕದ್ದು ನಲವಿನಿಂದಲೇ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದು ಹೇಗೆ? ಭಾರತೀಯ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಖಚಿತವಾದ ಉತ್ತರವನ್ನು ಹೇಳಿ, ಕಲೆಗೂ ಪ್ರಕೃತಿಗೂ

(ಅಥವಾ ಜೀವನಕ್ಕೂ) ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಾದೃಶ್ಯವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ.[23]

ಸಾದೃಶ್ಯವು ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರದಲ್ಲಿ (XLII, ೪೮) ಹೇಳಿದೆ. ಸಾದೃಶ್ಯವೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಹೋಲಿಕೆಯಲ್ಲ. 'ಕಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಆಕಾರಿಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಅಂಶಗಳ ಸಹಸಂಬಂಧ' ಎಂಬುದು ಅದರ ಆಳವಾದ ಅರ್ಥ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಹ ಲೋಕಾನುವೃತ್ತ, ಅನುಕರಣ, ಮೊದಲಾದ ಅರ್ಥವು ಸಾದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಇದೆ. 'ಯೋಽಯಂ ಸ್ವಭಾವೋ ಲೋಕಸ್ಯ . . . ನಾಟ್ಯಂ ಇತಿ ಅಭಿಧೀಯತೇ': ಯಾವುದು ಪ್ರಪಂಚದ ಆಂತರಿಕ ಗುಣವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದೇ ನಾಟಕ.' ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟಕರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕಾದುದು ಮತ್ತು ನಟನು ಅನುಕರಿಸಬೇಕಾದುದು ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾವನಾಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅಥವಾ ಅವಸ್ಥಾನವನ್ನು.

ಭಾರತೀಯ ಕಲಾಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ, 'ಸಾದೃಶ್ಯ' ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅನುಭವಾತ್ಮಕ ಹೋಲಿಕೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥವು ಎಂದೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ನ್ಯಾಯವೈಶೇಷಿಕವು ಸಾದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ, 'ತದ್ಭಿನ್ನತ್ವೇ ಸತಿ ತದ್ಗತಭೂಯೋ ಧರ್ಮವತ್ವಂ' – 'ತನಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ವಿವಿಧ ಸ್ವಭಾವದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಸ್ಥಿತಿ' ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ.[24] ಸಾದೃಶ್ಯವು ಉಪಮೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆಯಾಗಬೇಕೇ ವಿನಾ ಯಥಾರ್ಥ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯಲ್ಲ. ತನ್ನ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದು ಸಾಮ್ಯವನ್ನು, ಅಥವಾ ಆದರ್ಶವನ್ನು, ಅಥವಾ ಈ ಎರಡೂ ಅರ್ಥವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವು

---

23 ಆನಂದ ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರ Transformation of Nature in Art ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ 'ಸಾದೃಶ್ಯ' ಎಂಬ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ನೋಡಿ. ನಮ್ಮ ಈ ವಿಭಾಗವು, ಹೆಚ್ಚುಕಡಮೆ ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರು ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿರುವ ವಿಷಯವನ್ನೇ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ.

24 S. N. Dasguptaರವರ A History of Indian Philosophy, 1ನೇ ಸಂಪುಟದ 318ನೇ ಪುಟದಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿದುದು.

ಕೊಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಬುದ್ಧಿಯು ಕೊಡುವ ಹೋಲಿಕೆಯೇ ಸಾದೃಶ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾದರೂ ಅವು ನಿಜಜೀವನದ ವಸ್ತುಗಳ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಡವೆ? ಭರ್ತೃಹರಿಯ ಅಭಿಮತವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರು ಹೇಳುವಂತೆ, (ನಾವು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾದುದು ವಾಸ್ತವ ಹೋಲಿಕೆಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರೂಢವಾದ ಸಂಕೇತಗಳಿಂದ. ಪ್ರಾಕೃತ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಆಕಾರವನ್ನು ಕೊಡುವವನು ಕಲಾವಿದನೇ ವಿನಾ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಆಕಾರವನ್ನು ಕೊಡುವವು ಪ್ರಾಕೃತ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲ.) ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾದೀ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಈ ಅಂಶವನ್ನು ತಿರುಗುಮುರುಗಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಆಕಾರವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಪ್ರಾಕೃತ ವಸ್ತುವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಕೀಳುಮಟ್ಟದ, ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವದ ಜ್ಞಾನ. ಈ ಜ್ಞಾನವನ್ನೇ ಕಲಾಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಯಗೊಡುವುದು ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗಂಭೀರವಾದ ದೋಷವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಗುರ್ತಿಸುವುದು ಬಾಹ್ಯ ಹೋಲಿಕೆಯಿಂದಲ್ಲ, ರೂಢ ಸಂಕೇತದಿಂದ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪದಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡುವ ಕಮಲವು ಇಂದ್ರಿಯ-ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುವ ಕಮಲವಲ್ಲ. ಅದು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯೇ, ಕಲೆಯನ್ನು 'ಅರಿ'ಯುವುದರಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದ ಪುಷ್ಪ. ಸಸ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಎಷ್ಟೋ ರೇಕುಗಳನ್ನು ವಿಗ್ರಹಕಲಾವಿದನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ವಿಗ್ರಹದ ಕಮಲವು ಪ್ರಾಕೃತಕಮಲದ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನೂ ಸರಿಯಾಗಿ ಹೋಲುವುದಿಲ್ಲ. ವಿಗ್ರಹದ ಕಮಲವು ಅಧಿದೈವತವಾದುದು, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾದುದಲ್ಲ.

ಯುಂಗ್ ಎಂಬ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನು ಪ್ರತೀಕ ಮತ್ತು ಚಿಹ್ನೆಗಳ ನಡುವೆ ಗುರುತಿಸುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರು, ಪ್ರತೀಕಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಚಿಹ್ನಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆ ಎಂಬ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾವು ಕಾಣದ, ಆದರೆ ಅದರ ಬಗೆಗೆ ನಾವು ತಿಳಿದಿರುವ ಮತ್ತು ನಂಬುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಲು ಪ್ರತೀ-

ಕಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆಯೇ ಚನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, 'ವಜ್ರಾಯುಧ' ಅಥವಾ 'ಬ್ರಹ್ಮ' ಎಂಬ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿರದಿದ್ದರೂ ಅದರ ಕಲ್ಪನೆಯು ನಮಗೆ ಚನ್ನಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಾವು ನಂಬಿಯೂ ನಂಬುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ 'ಚಿಹ್ನೆ'ಯು ನಾವು ಚನ್ನಾಗಿ ಬಲ್ಲ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಮೊಟಕಾಗಿ ಹೇಳುವ ಒಂದು ಸಾಧನ ಮಾತ್ರ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ರೆಕ್ಕೆ' ಎಂಬುದು ಪ್ರತೀಕಾತ್ಮಕವಾಗಿ ದೈವಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೆಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೆ ಚಿಹ್ನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬಾನಿನಲ್ಲಿ ಹಾರುವ ಸಾಧನ ಎಂಬ ಸೀಮಿತ ಅರ್ಥವನ್ನಷ್ಟೇ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಶಿಲುಬೆ ಎನ್ನುವುದು ವಿಶ್ವದ ರಚನೆ ಎಂದು ಪ್ರತೀಕಾತ್ಮಕ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೆ ಬಸ್ ಡ್ರೈವರ್‌ನಿಗೆ ಅದು ಹತ್ತಿರವೇ ಇರುವ ಅಡ್ಡರಸ್ತೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನೋಡಿದರೆ, ಕ್ಷೀಣ ದೆಶೆಯಲ್ಲಿರುವ ಯಾವ ಕಲಾಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಾದರೂ ಪ್ರತೀಕವು ಚಿಹ್ನೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿಯುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಕ್ಷೀಣ ಯುಗದ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರು ಸಹ ಇದೇ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಯೋಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ವಿವರಣೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಆದಿಕಾಲದ ಕಲೆಯು ಕೇವಲ ಚಿಹ್ನಾತ್ಮಕ, ವರ್ಣನಾತ್ಮಕವಾದುದು; ವೇದ ಮಂತ್ರಗಳು ಸಹ ಗೋಚರ ಪ್ರಕೃತಿಯ ವರ್ಣನೆಗಳು ಮಾತ್ರ. ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರ ವಾಸ್ತವವಾದೀ ಅಥವಾ ಸ್ವಭಾವವಾದೀ ಮನೋಭಾವದಿಂದಲೇ ಇಂತಹ ಅರ್ಥವಿವರಣೆಯು ಹುಟ್ಟುವುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಾಸ್ತವವಾದೀ ಕಲೆಯು ಕ್ಷೀಣ ದೆಶೆಯ ಕಲೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಮಾನವನಿಗೆ ಅತೀಂದ್ರಿಯವನ್ನೂ ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಅರಿಯುವ ಶಕ್ತಿಯಿರುವಾಗ ಅವನನ್ನು ಇಂದ್ರಿಯದ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಟ್ಟಿಹಾಕುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕ್ಷಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದೀ ಕಲೆಯು ದ್ವಿಮುಖವಾದ ಮಿಥ್ಯೆಯಿಂದ ನರಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಷ್ಟೂ ತನ್ನ ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಮಿಥ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿ ಬರೆದು ಕಲಾವಿದನು ಅದನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಎಂದು ಕರೆದರೆ, ಅದು ದೇವರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಸುಳ್ಳು ಹೇಳಿದಂತೆ. ಏಕೆಂದರೆ ದೇವರ ಅಂತಸ್ಸತ್ವವು ಕಲಾವಿದನ ಹೆಂಡ-

ತಿಯ ಮುಖಲಕ್ಷಣಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಾನವ-ಭಾವನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಅವನ ಹೆಂಡತಿಯ ಯಥಾರ್ಥ ಚಿತ್ರವೂ ಆಗಲಾರದು.

ಕಲೆಯು ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಅಥವಾ ಜೀವನವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಪ್ರತಿಕೃತಿಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿರುವ ಹೋಲಿಕೆಯಲ್ಲ; ಪ್ರತೀಕಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬರುವ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿತವಾದ ಹೋಲಿಕೆ. ಇದನ್ನೇ ಸಾದೃಶ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

೧೨. § ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸ್ಥಾನ

ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳು ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಆದುವು ಎಂಬ ವಾದವು ಎರಡು ಮಾನ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಬೇಡುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಬಂದಾಗ, ಆಲೋಚನೆಯ ವಿಷಯವಾದ ಪ್ರಕೃತಿಯು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನು ಸತ್ಯವಾದುದು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮೂಲ ಸ್ಥಿತಿಗೂ ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯ ವಿಷಯವಾದ ಪ್ರಕೃತಿಗೂ ನಡುವೆ ಯಾವ ರೂಪಾಂತರಣದ ಅಥವಾ ಅವಸ್ಥಾಂತರಣದ ಆಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಂದಾಗಲೂ ಅನುಕರಣದ ವಸ್ತುವಾದ ಪ್ರಕೃತಿಯು ಸ್ವಯಂ ಸುಂದರವಾದುದು ಎಂಬ ಭಾವನೆಯು ವಾಸ್ತವವಾದಿಗಳಿಗೆ ಮಾನ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ವಾಸ್ತವಾಂಶವೇ ಬೇರೆ. ಕಲಾವಿದನಿಗಾಗಲಿ ಆಲೋಚಕನಿಗಾಗಲಿ, ಪ್ರಕೃತಿ ಅಥವಾ ಜೀವನವು ಅವನ ಬುದ್ಧಿಯ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಲು ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನು ಇರುವ ಪ್ರಕೃತಿಯು ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿ ಇದ್ದಂತೆ. (ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿ ಎಂದರೆ ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ವಿಷಯವಾದ ಎಲ್ಲ ವಸ್ತುಗಳೂ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಜೀವನ, ಜೀವನದ ಇತರ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು, ನಮ್ಮ ಸುಖ ದುಃಖಾದಿ ಅನುಭವಗಳು, ಆಕಾಶ, ಹೊಳೆ, ಬೆಟ್ಟ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪ್ರಕೃತಿಯು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.) ಮೂಲ ಪ್ರಕೃತಿಯು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಿಗೂ ಒಂದೊಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅದರ ಅನೇಕ ರೂಪದ ಒಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸರ್ವರಿಗೂ ಸಮ್ಮತವಾಗುವಂತೆ ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದು ಬುದ್ಧಿಯ ಕೆಲಸ. ಹೀಗೆ ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಅರ್ಥವು ನಿರ್ಧರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಮೇಲೆಯೇ ಪ್ರಕೃತಿಯು ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು

ಪಡೆಯುವುದು. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮೌಲ್ಯವು ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿವರಿಸಿ ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಮಾನವನ ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ.

ಹಾಗೆಯೇ, ಸೌಂದರ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮೂಲಗುಣವಲ್ಲ. ಸೌಂದರ್ಯವು ಸಿದ್ಧವಸ್ತುವಿನಂತೆ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸವಾಲು ಮಾಡಿ ಜೇಮ್ಸ್ ಮೆಕ್‌ನೇಲ್ ವಿಸಲರ್ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: 'ಪ್ರಕೃತಿಯು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸು ಎಂದು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಹೇಳುವುದು, ವಾದ್ಯಗಾರನಿಗೆ ನೀನು ಪಿಯಾನೋವಿನ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತುಕೊ ಎಂದು ಹೇಳಿದಂತೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯು ಸದಾ ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆಂಬುದು ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸುಳ್ಳು. . . ಪ್ರಕೃತಿಯು ಎಷ್ಟು ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಸರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆಂದರೆ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಯಾವಾಗಲೂ ತಪ್ಪಾಗಿರುತ್ತದೆನ್ನಬಹುದು; ಎಂದರೆ ಒಂದು ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನೂ ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನೂ ಕೊಡುವ ಸ್ಥಿತಿಯು ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವುದು ಅಪರೂಪ. ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯವಂತೂ ಅಲ್ಲ. ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಯು ದುರ್ಲಭವಾಗಿ ಸಫಲವಾಗುತ್ತದೆ.'[25]

ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು ಮತ್ತು ಅವಲೋಕಿಸುವುದು ಕಲಾವಿದನ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಶೈಲಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ಸಂಗತವೆನಿಸುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಉಳಿದ ವಿವರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸಹ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಹೊಸ ಸಾಂಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಹೊಸ ಸಾಂಗತ್ಯದಿಂದಲೇ ಕಲಾಕೃತಿಯು ತನ್ನ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಮೌಲ್ಯವೇ ಇಡೀ ಕಲಾವಸ್ತುವಿನ ಧಾಟಿಯನ್ನು (disposition) ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನು ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದ ಪಡೆದ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲವೂ ಈ ಧಾಟಿಯೊಳಗೆ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಇದು ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ

---

25 Whistler: The gentle Art of Making Enemies. Osborneರವರ Aesthetic and Criticism ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿದುದು. 63ನೇ ಪುಟ.

ಹೊಸತಾದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ; ಮೂಲವನ್ನು ಹೋಲಲಿ ಬಿಡಲಿ, ಸ್ವಯಂ ಅಧಿಕಾರದಿಂದಲೇ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಧರಿಸಿರುವ ನವಸೃಷ್ಟಿ. ಕ್ಯೂಬಿಸ್ಟರು (cubist) ಹೇಳುವಂತೆ, ಚಿತ್ರಕಾರನು ತನ್ನ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಯಿಂದಿರುತ್ತಾನೆ, ಮತ್ತು ಪ್ರಾಕೃತ ಪ್ರತಿಮೆಯು ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ ನಂತರ ಅದನ್ನು ಕೈಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚಿತ್ರಕಾರನಾದ ಗಾಗಿನ್ ಹೇಳಿದ: 'ದೇವರು ಒಂದು ಮುದ್ದೆ ಮಣ್ಣಿನಿಂದ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದನೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಕಲಾವಿದನು ಒಂದು ದೈವೀ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬೇಕಾದರೆ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸಬಾರದು. ಆದರೆ ಹೊಸದೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕು.' [26]

ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದೇ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಕೆಲಸ. ಸತ್ಯವು ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲ, ವಾಸ್ತವ ವಾಗಿ ಇರುವ ಪ್ರಕೃತಿಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವುದು ಎಂದು ಯಾರಾದರೂ ಪ್ರತ್ಯುತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಅದು ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಜವಾದರೂ, ಈ ಸಂಶೋಧನೆಯು ಜಟಿಲವಾದ ಬೌದ್ಧಿಕ ರಚನಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ಫಲವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಹೊರತಾದ ಸೌಂದರ್ಯವು ಹೇಗೆ ಅಸಾಧ್ಯವೋ ಹಾಗೆಯೇ ಆಲೋಚನಾ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಹೊರಗಿರುವ ಸತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. [27] ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಮಿಥ್ಯೆ, ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಕುರೂಪಗಳು ಭೌತವಸ್ತುವಿನ ಭಾವಾತ್ಮಕ ಗುಣ ಗಳಲ್ಲ. ನಾವು ರಚನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಅದರ ಬಗೆಗೆ ಆಲೋಚಿ ಸುವುದರಿಂದ ವಸ್ತುವಿನ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯಗಳು ನಿರ್ಧರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ; ಹಾಗೆಯೇ ಅವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಭಾವಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತೋರುವುದ ರಿಂದ ವಸ್ತುವಿನ ಸೌಂದರ್ಯ ಅಥವಾ ಕುರೂಪವು ನಿರ್ಧರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೌದ್ಧಿಕ ನಿರ್ಮಾಣ ಮತ್ತು ಸತ್ಯ, ಕಲ್ಪನೆಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ, ಈ ಎರಡು ಶಬ್ದಗಳೂ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಒಂದೇ ಪ್ರತ್ಯಯ

---

26 Osborneರವರ Aesthetic and Criticism, 64ನೇ ಪುಟ.

27 ಆದರೆ ಇದೇ ಗ್ರಂಥದ ಕೊನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ನೋಡಿ.

ವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಎರಡು ಹೆಸರುಗಳು ಮಾತ್ರ. ಹೀಗೆ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಸೌಂದರ್ಯ, ಇವೆರಡೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಸತ್ಯವನ್ನು ವಿಜ್ಞಾನಿಯೂ ದರ್ಶನ-ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರೂ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಇತರರು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಲಾವಿದರು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ರಸಿಕರು ಅದನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ಆನಂದಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ನಾವು ಸೌಂದರ್ಯದ ಅರಿವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತೇವೆ; ಮತ್ತು ಕಲಾಕೃತಿಯಿಂದ ಅದರ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪಗಳಿಗೆ ಆ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸ್ಥಳಾಂತರಿಸುವ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತೇವೆ. ಕಲಾವಿದನು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣನ್ನು ತೆರೆಸುವ ಮುನ್ನ ನಾವು ಅವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಕುರುಡರಾಗಿದ್ದ ಅಥವಾ ಬೇಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮರ, ಗಿರಿ, ಮೊದಲಾದ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಾಣುವುದನ್ನು ಕಲಿಯುತ್ತೇವೆ.' "ವಿಸ್‌ಲರನು ತನ್ನ, 'ಹತ್ತು ಗಂಟೆಯ ಭಾಷಣ' ಎಂಬ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕುಂಚದಿಂದಲೂ ಕಾವ್ಯಮಯ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದಲೂ ನಿಶೆಯ ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ಶಾಶ್ವತ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುವವರೆಗೆ ಥೇಮ್ಸ್ ನದಿಯ ದಂಡೆಯ ಮಂಜು ಕಾವಳಗಳು ಯಾರಿಗಾದರೂ ಕುರೂಪವಾಗಿಯೂ ನೀರಸವಾಗಿಯೂ ಅಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದುವೆಂಬುದು ಸಂಶಯಾಸ್ಪದ."[28]

ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳಿಗೆ ಪರಸ್ಪರ ಸಾಮ್ಯವಿದ್ದರೂ ಅವು ಎರಡೂ ಭಿನ್ನವಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳೇ. ಆದರೆ ಅನುಕರಣವಾದವು ಅವೆರಡರ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸತ್ಯವೆಂದರೆ ಪ್ರಾಕೃತ ವಸ್ತುವಿನ ಯಥಾರ್ಥ ಮಾನಸಿಕ ಬಿಂಬ. ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದರೆ ಅದೇ ಬಿಂಬವು ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್ ಅಥವಾ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡುವುದು. ಹೀಗಾಗಿ ಸತ್ಯವು ತನ್ನ ಕ್ಷುದ್ರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಆಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಸೌಂದರ್ಯದ ಸ್ವಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸುಂದರವಾಗಿದೆಯೇ ಇಲ್ಲವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ಮುನ್ನ ಅದು ಸತ್ಯವಾದುದೇ ಅಲ್ಲವೇ ಎಂಬ ಪೂರ್ವಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಉತ್ತರಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ.

---

28 Encyclopaedia Britanica: 'ಕಲೆ'ಯನ್ನು ಕುರಿತ ಲೇಖನ.

ಆದರೆ ಬುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಗಳೆಂಬುವು ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರತಿಭೆಗಳು. ಸತ್ಯಾಸತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯು ಬುದ್ಧಿಯ ಮೂಲಭೂತ ಗುಣವಾದರೆ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ನೇರವಾಗಿ ಆವಶ್ಯಕವಾದುದಲ್ಲ. ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನೇ ಕಲ್ಪನೆಯ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸ ಹೊರಟರೆ ಕಲ್ಪನೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ನಾಶಮಾಡಿದಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಎರಡು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳ ನಿಯಮಾವಳಿಗಳೇ ಬೇರೆ, ತರ್ಕಬದ್ಧತೆಯೇ ಬೇರೆ. ಬುದ್ಧಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅಂಶಗಳೂ ಘಟನೆಗಳೂ ಅಸತ್ಯವೆಂಬುದು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯದ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ವಿವಾಹ, ಮೃತ್ಯು, ದುಃಖ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಕೇವಲ ನಟನೆ ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ; ಚಲನ-ಚಿತ್ರ ಪಟದ ಮೇಲೆ ಕಾಣುವ ಹಣ್ಣು ಹಂಪಲುಗಳು, ತಿಂಡಿ ತಿನಿಸುಗಳೆಲ್ಲವೂ ನೋಡುವುದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಲಭ್ಯವೇ ಹೊರತು ಅವು ತಿನ್ನುವಂತಹ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿರುವುದೇ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಆಗುತ್ತಿರುವ ಅನ್ಯಾಯವೊಂದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಯಾರಾದರೂ ಮೇಲೆ ಎದ್ದು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನುಗ್ಗಿದರೆ ಅವನನ್ನು ಹುಚ್ಚನೆಂದು ನಾವು ತಕ್ಷಣ ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ನಿಜಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅನ್ಯಾಯವನ್ನು ಸಹಿಸದವನು ಧರ್ಮಾತ್ಮನಾದರೆ ನಾಟಕರಂಗದ ಮಧ್ಯೆಯೂ ಹಾಗೆ ಮಾಡಲು ಹೋಗುವವನು ಹುಚ್ಚನೆನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವನು, ನಾಟಕವು ನಾಟಕವೆಂಬುದನ್ನೇ ಅರಿಯದವನು. ಹಾಗೆಯೇ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಹಣ್ಣಿನ ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸ, ರೇಖಾ ಕೌಶಲ ಮೊದಲಾದುವುಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಆನಂದಿಸುವ ಬದಲು ಜೊಲ್ಲು ಸುರಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರೆ ಅಂತಹನು ರಸಿಕನಾಗಲು ಅನರ್ಹನಾಗುತ್ತಾನೆ. ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಹಣ್ಣಿನಂತೆ ಕಾಣುವ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟು ಭ್ರಮಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದರೆ ನಾಯಿಯು ಸಹ ಹಾಗೆಯೇ ಜೊಲ್ಲು ಸುರಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ: ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅಸತ್ಯದ ಅರಿವಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಅದನ್ನು ನಾವು ನಂಬಬೇಕು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೊಲ್ಲುವವನೂ ಕೊಲ್ಲಲ್ಪಡುವನೂ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೇ; ಆದರೂ ಅವರ ಕ್ರಿಯಾಮಾರ್ಗವು ನಾವು ಅದನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಲಾರದಂತೆ ಪೂರ್ವನಿರ್ಧಾರಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಅವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು

ತಡೆಹಿಡಿದಿರುವ ಒಂದು ಅವಸ್ಥೆ. ಅಸತ್ಯವಾದುದರಲ್ಲಿ ಅವಿಶ್ವಾಸಪಡು ವುದು ಬುದ್ಧಿಯ ಮೂಲ ಗುಣ; ಅಂಥದನ್ನೂ ತಡೆಹಿಡಿದು ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ಕಾಪಾಡುವುದು ಕಲೆಯ ಧರ್ಮ. ಅಸತ್ಯದ ಅರಿವು, ಆದರೂ ವಿಶ್ವಾಸ, ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಿಗಳಾದ ಈ ಎರಡು ಮನಃಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನೂ ಏಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೇಳೈಸುವುದು ಇಂದ್ರಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಕೆಲಸ. ಇದನ್ನು ಸಾಧ್ಯಗೊಳಿಸುವುದೇ ಕಲೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ.

ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳೆರಡೂ ಅನುಕರಣವೇ ಎಂಬ ಪೂರ್ವವಿಶ್ವಾಸ ದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಅನುಕರಣವಾದವು ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಗುರುತಿಸು ವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವು ಸತ್ಯದ ಒಂದು ಉಪಜಾತಿ ಮಾತ್ರ.

ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಬೇಕು. ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳ ಎಲ್ಲ ವಾಸ್ತವ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯವನ್ನೂ ನಿರಾಕರಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲ. ವಸ್ತುವಿನ ಅಂತರ್ನಿಯಮವನ್ನು ಹೇಳುವುದೇ ಸತ್ಯ; ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವಿನ ಬಾಹ್ಯ ವರ್ಣನೆಯೂ ಸೇರಿದರೆ ಸತ್ಯವು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಒಂದು ಚಿತ್ರ, ಕಾವ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿ, ಮೊದಲಾ ದುವುಗಳ ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವುದು ದೋಷವಲ್ಲ. ಕಲಾ-ಕೃತಿಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ನೋಡುವ ಅಧಿಕಾರವು ಇತಿಹಾಸಕಾರನಿಗೂ ಉಂಟು, ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಿಗೂ ಉಂಟು. ತಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಹೊಗಳುವ ಅಥವಾ ನಿರಾಕರಿಸುವ ಅಧಿಕಾರವೂ ಅವರಿಗಿದೆ.

ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳಿಗೆ ಅನೇಕ ವ್ಯಾಪಾರಗಳುಂಟು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಜಕ ವ್ಯಾಪಾರವೂ ಒಂದು. ಕಲೆಯು ಯಾವ ಪ್ರಯೋಜನಕ್ಕೂ ಬಾರದೆ ಮೂರ್ತ ಜೀವನದೊಡನೆ ಯಾವ ಸಾಮ್ಯವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಇರಬೇಕು ಎಂಬುದು ನಮ್ಮ ಮತವಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವತೆಯಾಗಲಿ ಅನುಕರಣವಾಗಲಿ ಸತ್ಯ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಒರೆಗಲ್ಲಾಗಬಾರದೆಂಬುದಷ್ಟೇ ನಾವು ಒತ್ತಿಹೇಳಬೇಕಾದ ಅಂಶ.

★ ★ ★

೨ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ

ಸಾಧನವಾದ

೧. § ಸಾಧನವಾದೀ ಸತ್ಯ

ಅನುಕರಣವಾದವು ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳೆರಡರ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಮಾನವಾದ ಎಡರು ತೊಡರುಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆನ್ನುವುದನ್ನು ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದೆವು. ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳು ಯಾವುದಾದರೂ ಉದ್ದೇಶದ ಸಾಧನಗಳು ಮಾತ್ರ ಎಂಬ ವಾದದ ಪೂರ್ವಾಪರಗಳನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಅವಲೋಕಿಸಬಹುದು. ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ತೃಪ್ತಿಕರವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಪ್ರತ್ಯಯವೇ ಸತ್ಯ. ಸತ್ಯವು ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರತ್ಯಯದ ಶಾಶ್ವತ ಗುಣವಲ್ಲ. ಯಾವ ಪ್ರತ್ಯಯಕ್ಕೂ (idea) ಶಾಶ್ವತ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಸಂದರ್ಭವು ಬದಲಾದಂತೆ ಅವುಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಪ್ರತ್ಯಯವೂ ಬದಲಾಗಬೇಕು. ಹೊಸ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಪ್ರತ್ಯಯವೇ ಬೇಕು; ಅದು ಹೊಸದಾಗಿ ಆ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಪರೀಕ್ಷಿಸಲ್ಪಡಬೇಕು. ಈ ಪರೀಕ್ಷಾ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು, ವಾಸ್ತವವಾದಿಯು ಹೇಳುವಂತೆ ಅನುಕರಣವಲ್ಲ; ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದಿಯು (idealist) ಹೇಳುವಂತೆ ಅರ್ಥಸಾಂಗತ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಅಥವಾ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಕ್ರಿಯೆ ಮಾತ್ರ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಸಫಲತೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದೇ ಸತ್ಯ. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಪ್ರಯೋಜನವಾದವೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಸಾಧನವಾದಿಯು ಮಾನವ ಜೀವನದ ಬಗೆಗೆ ತಳೆದಿರುವ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಈ ವಾದವು ಹುಟ್ಟಿದೆ. ಗಟ್ಟಿಯಾದುದೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಜೀವಶಾಸ್ತ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾದ ಸಾಧನವಾದಿಯು ಜೀವನವನ್ನು ಒಂದು ನಿರಂತರವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯೆಂದೂ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೆಂದೂ ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು

ಹೊಸ ಹೊಸ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕು; ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹೊಸ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೂ ಅವನಿಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಸವಾಲನ್ನು ಹಾಕುತ್ತದೆ. ಹೊಸ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಅವಶ್ಯಕತೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗುವಂತೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ನಿಯಂತ್ರಿಸಬೇಕು. ಇಂತಹ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಜೀವನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಒಂದು ಸಾಧನವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಬುದ್ಧಿಯೇ ಈ ಸಾಧನ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆ, ಒಂದು ದ್ವಂದ್ವ, ಒಂದು ಸವಾಲು ಎದುರು-ಬಂದಾಗಲೇ ಬುದ್ಧಿಯು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗುವುದು. ಆಗ ಬುದ್ಧಿಯು ನಾಲ್ಕಾರು ಪ್ರತ್ಯಯಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು ನಿಜವೂ ಅಲ್ಲ, ಸುಳ್ಳೂ ಅಲ್ಲ. ಹೊಸ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಈ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳನ್ನು ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತಾ ಹೋದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರಬಹುದು. ಅಥವಾ ಎಲ್ಲವೂ ನಿರುಪಯೋಗಿಗಳಾಗಬಹುದು. ಆಗ ಬುದ್ಧಿಯು ಹೊಸ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳನ್ನು ಸೃಜಿಸುತ್ತದೆ. ಉಪಯೋಗವಾಗುವ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯಯವು ದೊರೆಯುವವರೆಗೂ ಬುದ್ಧಿಯು ಒಂದಾದ ಮೇಲೆ ಒಂದರಂತೆ ಸೃಜಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಹೊಸ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗಿ, ಅದನ್ನು ನಮ್ಮ ನಿಯಂತ್ರಣದಲ್ಲಿ ತಂದುಕೊಳ್ಳಲು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯಯವು ಸಮರ್ಥವೆಂದು ಮನಗಂಡಾಗ ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ಅದನ್ನು ಸತ್ಯವಾದುದೆಂದು ಕರೆಯಬೇಕು. ಆದರೆ ಆ ಪ್ರತ್ಯಯದ ಸತ್ಯವು ಆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸೀಮಿತವಾದುದು; ಹೊಸದಾಗಿ ಉದ್ಭವಿಸುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗಿ ಅದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಬಲ್ಲುದೆಂದು ಖಚಿತವಿಲ್ಲ. ಹೊಸ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸಹ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾದರೆ ಅದು ಅಲ್ಲಿಯೂ ಸತ್ಯವೆಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಪ್ರತ್ಯಯವು ಮಗುದೊಂದು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸಫಲವಾಗಬಹುದು, ಅಥವಾ ವಿಫಲವಾಗಬಹುದು. ಸಫಲತೆಯು ಆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಪಡೆಯುವ ಯಶಸ್ಸನ್ನವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಪಶ್ಚಿಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ (ಅಮೆರಿಕೆ) ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿದ ವಿಲಿಯಂ ಜೇಮ್ಸ್ ಹೇಳುವಂತೆ, 'ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯಯದ ಸತ್ಯವು ಅದರಲ್ಲಿ ಅಂತಸ್ಥವಾದ ಅಚಲನಾತ್ಮಕ ಗುಣವಲ್ಲ. ಪ್ರತ್ಯಯವು ಸತ್ಯವಾಗಿ **ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ,** ಮತ್ತು ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಸತ್ಯವಾಗಿ **ಮಾಡಲ್ಪಡುತ್ತದೆ.**

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅದರ ಸತ್ಯವು ಒಂದು ಘಟನೆ, ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು, ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಪ್ರಾಮಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಸ್ವಯಂ ಪ್ರಮಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇ ಅದರ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯ.'[1]

ಸತ್ಯದ ಉಳಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೂ ಸಾಧನವಾದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಭಿನ್ನಾಂಶವಿದೆ. ಉಳಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಮನುಷ್ಯನ ಸತ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಗೂ, ವಿಜ್ಞಾನಿ ಮತ್ತು ದಾರ್ಶನಿಕರ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಇರುವ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಔಪಯೋಗಿಕತೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ತನ್ನ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಸಫಲತೆಯನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಡುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಸತ್ಯ. ಅವನ ಸಾಮಾನ್ಯಬುದ್ಧಿಯು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚು ಗಿರಾಕಿಗಳನ್ನು ತರುತ್ತಿರುವವರೆಗೂ, 'ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯೇ ಉತ್ತಮ ನೀತಿ' ಎಂಬುದು ವ್ಯಾಪಾರಿಯ ಸತ್ಯ; ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯು ಗಿರಾಕಿಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡರೆ ಅದು ಸತ್ಯವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯಲಾರದು. ನಮಗೆ ಮೋಟರು, ರೈಲು, ವಿದ್ಯುತ್-ಬೀಸಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ವಿಜ್ಞಾನವು ಸತ್ಯವಾದುದು; ಈ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಕೊಡಲು ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿಲ್ಲದ ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಸತ್ಯದ ಪಟ್ಟವನ್ನು ಕಟ್ಟಬಾರದು. ಆದರೆ ವಿಜ್ಞಾನಿಯ ಮತ್ತು ದಾರ್ಶನಿಕನ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಬೇರೆ: ನಮಗೆ ಉಪಯೋಗವಾಗುವುದು ವಿಜ್ಞಾನದ ವಿನಿಯೋಗದಿಂದಲೇ, ಹೊರತು ಅದೇ ವಿಜ್ಞಾನದ ಮೂಲಗುಣವಲ್ಲ. ಉಪಯೋಗವಾಗಲಿ ಬಿಡಲಿ, ಕೆಲವು ಬೌದ್ಧಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಿದ ಯಾವ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ನಿಯಮವಾದರೂ ಸತ್ಯವಾದುದೇ. ಹಾಗೆಯೇ ಗಿರಾಕಿಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಲಿ ಬಿಡಲಿ, ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯು ನೈತಿಕವಾಗಿ ಸತ್ಯವಾದುದೇ.

ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಮನುಷ್ಯನಿಗೂ, ವಿಜ್ಞಾನಿ ಮತ್ತು ದಾರ್ಶನಿಕರಿಗೂ ಇರುವ ಈ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸಾಧನವಾದವು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರ ಪ್ರಕಾರ, ಮಾನವನ ಬುದ್ಧಿಯು ಮೂಲತಃ

---

1 William James: Pragmatism, 201ನೇ ಪುಟ. ಮೂಲದ ರೇಖಾಂಕಿತ.

ಹುಟ್ಟಿದುದೇ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ, ಜೀವನದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದಕ್ಕೆ. ಬೌದ್ಧಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯು ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ನಡೆಯಲಿ ವಿಜ್ಞಾನಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಲಿ, ಅಥವಾ ದಾರ್ಶನಿಕನಲ್ಲಿರಲಿ, ಅದರ ಮೂಲ ಗುಣವೂ ಉದ್ದೇಶವೂ ಬದಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಿರಾಸಕ್ತ ಬೌದ್ಧಿಕ ಕ್ರಿಯೆ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಅರ್ಥಹೀನ ಕಲ್ಪನೆ. ವಿಜ್ಞಾನಿಯು ತನ್ನ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಾಧನೆಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ, ಜಟಿಲವಾದ ವಿವರಗಳ ಅರಿವಿನಿಂದ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಬಹುದು. ದಾರ್ಶನಿಕನು ತರ್ಕದ ನೆರವಿನಿಂದ ಆಲೋಚಿಸಬಹುದು. ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಈ ಉಪಕರಣಗಳಿಲ್ಲ, ನಿಜ; ಆದರೆ ಮೂಲತಃ ಅವನ ಬೌದ್ಧಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯು ವಿಜ್ಞಾನಿಗಿಂತಲೂ, ದಾರ್ಶನಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವಾದುದಲ್ಲ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕೀಳು ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನ ನಡುವೆಯೂ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇಲ್ಲ. ಕೀಳು ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಆಹಾರ ಮತ್ತು ರಕ್ಷಣೆಗಳಿಗಾಗಿ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಒರಟಾಗಿ, ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೆ, ಮನುಷ್ಯನು ಅದೇ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ, ನಯವಾಗಿ, ಹೆಚ್ಚು ಸಫಲವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಕೀಳು ಪ್ರಾಣಿಗಿಂತ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನು ಉತ್ತಮನಾದರೆ, ಅವನಿಗಿಂತ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ದಾರ್ಶನಿಕರು ಹೆಚ್ಚು ಉತ್ತಮರು. ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲರ ಮೂಲೋದ್ದೇಶದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಅಥವಾ ಅಧಮ ಎಂಬ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ.

ಇದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದವೆಂದು ಕರೆದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಜಾನ್ ಡ್ಯೂಯಿಯವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ: 'ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಎಲ್ಲ ಜ್ಞಾನವೂ ಅಕ್ಷರಶಃ ಭೌತಿಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವೆಂಬುದು ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಭಾಗ.' 'ಪ್ರತ್ಯಯ, ಅರ್ಥ, ಅವಧಾರಣೆ, ಅಭಿಪ್ರಾಯ, ಸೂತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥಾಪನೆಗಳು ಉಪಸ್ಥಿತವಿರುವ ಜೀವನದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ರಚಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧನವಾದರೆ ಅದರ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯದ ಪರೀಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಗಳು ಈ ಕೆಲಸ

ವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದರಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ.'[2]

ಹಾಗಾದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮದ ಅರ್ಥವೇನು? ಉಳಿದ ಪಂಥಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮ ಅಥವಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಕ್ಯದ ಸತ್ಯವು ನಾವು ಪರೀಕ್ಷಿಸದಿರುವ, ಮುಂದೆ ಸಂಭವಿಸಬಹುದಾದ ಎಲ್ಲ ಘಟನೆಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗಿ ನಿಜವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಧನವಾದಿಯು ಇದನ್ನು ನಂಬುವುದಿಲ್ಲ. ವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮವೆಂದು ಕೆಲವು ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ನಂಬುವುದು ಅನುಕೂಲವಾದರೂ, ಅವು ಶಾಶ್ವತ ಸತ್ಯಗಳಲ್ಲ. ಹಿಂದೆ ಎಷ್ಟೋ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಫಲವಾಗಿರುವ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ನಿಯಮವು ಮುಂದೂ ಸಫಲವಾದೀತು ಎಂದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದು ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದರ ಸತ್ಯವು ಸಂಭವನೀಯವೇ ಹೊರತು ಸಿದ್ಧಿಸಿದ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ. ಮುಂದೆ ನಾವು ನಡೆಯಬಹುದಾದ ದಾರಿಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ನಿಯಮಗಳೇ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮಗಳು.

ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಸಾಧನವಾದದ ಪ್ರಕಾರ, ಸತ್ಯವು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲು ನೆರವಾಗುವ ಸಾಧನ ಮಾತ್ರ.

೨. § ಸಾಧನವಾದೀ ಸೌಂದರ್ಯ

ಸಾಧನವಾದಿಯು ಸತ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ತಳೆಯುವ ನಿಲುವನ್ನೇ ಸೌಂದರ್ಯದ ಬಗೆಗೂ ತಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯದಂತೆ ಸೌಂದರ್ಯವೂ ಒಂದು ಸಾಧನ ಮಾತ್ರ. ಅದು ಸಾಧಿಸಬೇಕಾದ ಉದ್ದೇಶವು ಧಾರ್ಮಿಕವಾಗಿರಬಹುದು, ನೈತಿಕವಾಗಿರಬಹುದು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸುಧಾರಣೆಯಾಗಿರಬಹುದು, ಅಥವಾ ಮತ್ತೆ ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿರಬಹುದು. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಅನೇಕರು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಪ್ರ-ಪ್ರಥಮ ಸಾಧನವಾದೀ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸಕನು ಪ್ಲೇಟೋ ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳಬಹುದು.

---

2 Dewey: Esseys in Experimental Logic, 13ನೇ ಪುಟ.

(ಅವನಿಗಿಂತ ಮೊದಲು ಸೋಫಿಸ್ಟರಿದ್ದರು.) ಆ ಕಾಲದ ಕಲಾವಿದರನ್ನೂ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಪ್ಲೇಟೋ ಕಟುವಾಗಿ ಟೀಕಿಸಿದರೂ ಕಲೆಯು ಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪ್ರಚಂಡ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಅವನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಗುರುತಿಸಿದ್ದ. ಅವನ ಆದರ್ಶ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಜನರ ಬೌದ್ಧಿಕ ಮತ್ತು ಭಾವುಕ ಜೀವನದ ಸಂತುಲನವನ್ನು ಕಾಪಾಡಲು ಇಂಥದೇ ಬಗೆಯ ಕವನಗಳು, ಅವುಗಳಿಗೆ ಇಂಥದೇ ಛಂದಸ್ಸು, ಇಂಥದೇ ಬಗೆಯ ಕಥಾವಸ್ತು, ಗಾಯನ ಪದ್ಧತಿ, ವಾದ್ಯಗಳು ಇರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಅವನು ನಿರ್ಧರಿಸಿದ್ದ. ಒಂದು ದೇಶದ ಗಾಯನ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದರೆ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಆ ದೇಶದ ರಾಜ್ಯಾಂಗವೇ ಬದಲಾದೀತು ಎಂಬ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವನು ಕಲೆಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅರಿತಿದ್ದ. ಆದರ್ಶ ರಾಜ್ಯದ ಆದರ್ಶ ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ ಮುಂದುವರಿಸಲು ಅವನಿಗೆ ಕಲೆಯು ಒಂದು ಸಾಧನಮಾತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಗುಣಾವಗುಣಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಈ ಧ್ಯೇಯ ಸಾಧನೆಗೆ ಅದು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನೆರವಾಗುತ್ತದೆಂಬುದೇ ಅವನ ಒರೆಗಲ್ಲಾಗಿತ್ತು.

ತನ್ನ ಗುರುವಿನಷ್ಟಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕೆಲ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನೂ ಸಾಧನವಾದೀ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕನೇ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ದುರಂತ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವುದರಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಉಪಯುಕ್ತ ಫಲವೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಭಾವನಾಪ್ರಸಾಧನ(emotional make-up)ದ ಅತಿಯನ್ನು ಕಳೆಸಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಭಾವುಕ ಸಂತುಲನವನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಡುವುದು.

ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯು ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಕ್ರೈಸ್ತಮತ ಧರ್ಮದ ಅಧೀನದಲ್ಲಿತ್ತು. ಮತಧರ್ಮದ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಜನರಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಸುವುದು, ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕಲೆಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಕವಾಗುವಂತೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿ ಜನರಲ್ಲಿ ಶ್ರದ್ಧೆ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ ಉಳಿಸುವುದು, ಅವಿಶ್ವಾಸಿಗಳನ್ನು ಮತಾಂತರಿಸಲು ನೆರವಾಗುವುದು –ಈ ಧ್ಯೇಯಗಳಿಗೆ ಕಲೆಯು ಸಾಧನವಾಗಿತ್ತು. ಚರ್ಚಿನ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಈ ಧ್ಯೇಯದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು.

ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ (ಆ ಶತಮಾನದ ಎಂಟನೆಯ ದಶಕ) ಫಿಲಿಪ್ ಸಿಡ್ನಿ ಎಂಬ ಆಂಗ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕನು ಆ ಕಾಲದ ವಿದ್ವಜ್ಜನರಿಂದ

ಅಂಗೀಕೃತವಾಗಿರಬಹುದಾದ ಅಭಿಮತವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: 'ಕಾವ್ಯವು ಅನುಕರಣ ಕಲೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ನೆಮೆಸಿಸ್ ಎಂಬ ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದು, ಅನುಕರಿಸುವುದು, ಮತ್ತು ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಮಾಡುವುದು ಎಂದು ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳಿದ. ಇದನ್ನು ಧ್ಯೇಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕಾವ್ಯವು ನಮಗೆ ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಆನಂದಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.'[3] ಬೋಧಕ ಅಂಶವು ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರಬುದ್ಧವಾದರೂ ಬೋಧನಾತ್ಮಕ ಕಲೆಯು ಮೂಲತಃ ಸಾಧನವಾದಿಯೇ. ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್‌ನಂತಹ ಉತ್ತುಂಗ ಮಟ್ಟದ ಕಲಾವಿದನು ಸಹ ತನ್ನ ಕೊನೆಯ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಸಾಧನವಾದೀ ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆದು, ನೀತಿ ಮತ್ತು ಮತಧರ್ಮಗಳ ಉಚ್ಚ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಜನರಿಗೆ ಬೋಧಿಸುವುದೇ ಕಲೆಯ ಗುರಿ ಎಂದು ಹೇಳಿದ. ಆಧುನಿಕ ಏಕಪಕ್ಷ ಶಾಸನದ ಪದ್ಧತಿಯಿರುವ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವು ಒಂದು ಸಾಧನ ಮಾತ್ರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದೆ; ಆಳುವ ಸರ್ಕಾರದ ಧ್ಯೇಯ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಜನಾನುರಾಗಿಯಾಗಿ ಮಾಡುವುದೇ ಕಲೆಯ ಧ್ಯೇಯವೆಂದು ಅಲ್ಲಿಯ ಶಾಸಕರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಸಮಕಾಲೀನ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧನವಾದೀ ನಿಲುವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಜಾನ್ ಡ್ಯೂಯಿಯವರು ಬಹುವಾಗಿ ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಜೀವನಕ್ಕೆ ನೆರವಾಗುವ ಪ್ರತ್ಯಯವು ಮಾತ್ರ ಸತ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸುವ ಕಲೆಯೇ ಸುಂದರವಾದುದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಸಾಧನವಾದಿಯು ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಯಾವ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನೂ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಜೀವನವು ಒಂದು ಅವಿರತವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ; ಅದನ್ನು ನಾವು ಅನೇಕ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಫಲವಾಗಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತೇವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳೂ ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಗಳು. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ, ಶಾಶ್ವತ, ಅಂತರ್ನಿಹಿತ ನಿಯಮಗಳು ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಸತ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಬದಲಾಗಬೇಕು; ಹಾಗೆಯೇ ಹೊಸ

---

3 Sir Philip Sidney: The Apologie for poetry. G. Gregory Smithರವರಿಂದ ಸಂಪಾದಿತ Elizabethan critical Essays. London 1904. 1ನೇ ಸಂಪುಟದ 158ನೇ ಪುಟ.

ಹೊಸ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಆನಂದಿಸುವ ರೀತಿಯೂ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯದಂತೆ ಸೌಂದರ್ಯವೂ ನಿರಪೇಕ್ಷವಾದುದಲ್ಲ, ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದುದು.

ಸತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಮನುಷ್ಯನ ಕಲ್ಪನೆಗೂ, ಪ್ರಬುದ್ಧರಾದ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳ ಮತ್ತು ದಾರ್ಶನಿಕರ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲವೋ ಹಾಗೆಯೇ ಉಪಯೋಗೀ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅ-ಉಪಯೋಗೀ ಕಲೆಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಮೂಲಭೂತ ಭಿನ್ನತೆಯಿಲ್ಲ. ಮರಗೆಲಸ, ಕಬ್ಬಿಣದ ಕೆಲಸ, ಚಿತ್ರದ ಕೆಲಸ, ಇತ್ಯಾದಿ ಕುಶಲ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಗಾಯನ, ನರ್ತನ, ಚಿತ್ರಕಲೆ ಮೊದಲಾದ ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಮೂಲತಃ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇಲ್ಲ. ಜಾನ್ ಡ್ಯೂಯಿಯವರು ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಒತ್ತಿ ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ, ಮತ್ತು ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳು ಕುಶಲ ಕಲೆಗಳಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದುದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾರಣಗಳನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಸತ್ಯವು ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಯೋಜಿಸುವುದಾದರೆ ಆ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಕಾರ್ಯಗತ ಮಾಡುವುದೇ ಸೌಂದರ್ಯ. ಹೀಗೆ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳೆರಡೂ ಒಂದು ಘನಿಷ್ಠ ಫಲವನ್ನು ದೊರಕಿಸುವ ಸಾಧನಗಳು. ಹಾಗೆಯೇ ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳು ಮತ್ತು ಕುಶಲ ಕಲೆಗಳೆರಡೂ ಭಿನ್ನ ಶ್ರೇಣಿಯವುಗಳಾದರೂ ಸಾಧನಗಳು ಮಾತ್ರ. ಡ್ಯೂಯಿಯವರ ಮಾತಿನಲ್ಲೇ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ, 'ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಬೇರೊಂದು ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಸಾಧನವಾದರೆ ಅದು ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರುವ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದುದು; ಅದೇ ವಸ್ತುವಿನ ಇತರ ಉಪಯೋಗಗಳು ಅದರ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಾನುಭವಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಲಲಿತ ಕಲೆಗೆ ಸೇರಿದುದು– ಎಂಬ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಆಕರ್ಷಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸ್ಥೂಲವಾದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಉಪಯೋಗವಿದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನೇ ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ, ಒಂದು ಚಿತ್ರ, ಕಾವ್ಯ, ಅಥವಾ ಕುಡಿಯುವ ಲೋಟವನ್ನು ಉತ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡುವಾಗ ತನಗಿಂತ ಬೇರೊಂದರ ಸಾಧನವಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಾನುಭವವು ಸಹ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಹೂಜೆ, ಮಡಕೆ, ಫ್ಯಾನು, ಮೊದಲಾದ ವಸ್ತುಗಳ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಾನುಭವವು, ಈ ವಸ್ತುಗಳು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಯಾವ ಉಪಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಇವೆಯೋ ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ನೋಡ

ಬೇಕಾದವುಗಳಾದರೂ ಸ್ವಯಂ ಆನಂದದಾಯಕವಾಗಿರಬಹುದು.'[4]

ಡ್ಯೂಯಿಯವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆಯು ಜೀವನದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಿಹಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಜೀವಿಗೆ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಯು ಅವಸ್ಥಾಂತರವಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇ ಜೀವನ. ಯಾವ ಕ್ರಿಯೆಯಾದರೂ ಅದು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಜೀವನದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತೃಪ್ತಿಕರವಾಗಿ ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಆ ಕ್ರಿಯೆಯ ಕಲಾತ್ಮಕ ವೌಲ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹಕ್ಕಿಯು ಗೂಡನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಆ ಗೂಡು ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಉದ್ದೇಶವು ತೃಪ್ತಿಕರವಾಗಿ ಸಾಧಿತವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಸುಂದರವಾದ ಗೂಡು. ಅದನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ ಕ್ರಿಯೆಯು ಸುಂದರವಾದ ಕ್ರಿಯೆ. ಹಕ್ಕಿಯ ಈ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕ್ರಿಯೆಯ ಆಗುಹೋಗುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾದ ಪೂರ್ವದರ್ಶನವಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಹೇಗೆ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದೀತು, ಎಂದು ಯಾರಾದರೂ ಪ್ರಶ್ನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಾಧನವಾದಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ಅಸಂಬದ್ಧವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಯಾವುದೇ ಕ್ರಿಯೆಯ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾದ ಪೂರ್ವದರ್ಶನವು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಜೀವನದ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿದ ಒಂದು ಶಕ್ತಿ. ಇದೇ ಕಾರ್ಯ-ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧ ಜ್ಞಾನ. (ಸಾಧನವಾದಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಾರ್ಯ-ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ.) ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ತಿಗಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನು ಈ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸಫಲತೆ ವಿಫಲತೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾದರೂ ಆ ಕ್ರಿಯೆಯ ಉದ್ದೇಶವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಹಕ್ಕಿಯ ರಕ್ಷಣೆಯ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಗೂಡು ಸಫಲವಾದ ಸೃಷ್ಟಿಯೇ. ಹಾಗೆಯೇ, ಮಹಾರಾಜನ ವಾಸದ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಅರಮನೆಯೂ ಸಫಲವಾದುದೇ. ಎರಡೂ ಸುಂದರವಾದುವುಗಳು. ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಕುಶಲತೆಯಿಂದ ಮಾಡಿದುದಾಗಿರಬಹುದು. ಕುಶಲತೆ ಎನ್ನುವುದು ಸಹ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸಲು ಆದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಕೆಲಸ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹಕ್ಕಿಯ ಗೂಡು,

4 Dewey: 'Experience, Nature and Art' ಎಂಬ ಲೇಖನ. Barness Foundation Pressನವರು ಪ್ರಕಟಿಸಿರುವ Art and Education ಎಂಬ ಗ್ರಂಥ, 28ನೇ ಪುಟ.

ಜೇಡನ ಬಲೆ, ಕುಡಿಯುವ ಪಾತ್ರೆ, ದೇವಾಲಯ, ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದ ನೊಬ್ಬನ ಚಿತ್ರ– ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಲತಃ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇಲ್ಲ. 'ಮನುಷ್ಯನು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಶಕ್ತಿ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಜೀವನಾಭಿವೃದ್ಧಿ ಗಾಗಿ ಮೆದುಳು, ಕರಣೇಂದ್ರಿಯ, ಮತ್ತು ಮಾಂಸಖಂಡಗಳ ರಚನೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಕಲೆಯೇ ಸಾಕ್ಷಿ. ಮನು ಷ್ಯನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ, ಮತ್ತು ಅರ್ಥಜ್ಞಾನದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತ ಪ್ರಾಣಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಾದ ಇಂದ್ರಿಯ, ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಅವಶ್ಯಕತೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಸಮಾವೇಶವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಕಲೆಯೇ ಜೀವಂತ ಮತ್ತು ಮೂರ್ತವಾದ ಸಾಕ್ಷಿ.'[5] ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ನಮ್ಮ ಕೆಲಸ ಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿಯೂ, ಒಂದು ತೆರನಾದ ಮೆರುಗಿನಿಂದಲೂ ಮಾಡಿಸ ಬಲ್ಲುದು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅದನ್ನು ಇತರ ಕೆಲಸಗಳಿಗೆ ನಿರಾಕರಿಸಿರುವ 'ಕಲಾತ್ಮಕ' ಎಂಬ ಹೊಸ ಬಿರುದಿನಿಂದ ಕರೆಯಬಾರದು.

ಸಾಧನವಾದೀ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮುಖ್ಯ ನಿಲುವನ್ನು ಪ್ರೊ. ಸ್ಟೀಫನ್ ಪೆಪರ್ ಅವರು, 'ಸಂದರ್ಭಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿ ನಿಂದ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ.[6] ನಮ್ಮ ಯಾವತ್ತು ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿನ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ, ವೈಶಾಲ್ಯ, ಮತ್ತು ಗುಣಾತ್ಮಕ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಇವು ಜೀವನದ ಅಸಂಖ್ಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅನಿಯತ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯವಿದೆ. ಅಡಿಗೆ ಮಾಡುವುದ ರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಬೂಟಿಗೆ ಪಾಲಿಶ್ ಹಾಕುವವರೆಗೆ ಯಾವ ಕೆಲಸ ವನ್ನಾದರೂ ಹೆಚ್ಚು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಮಾಡುವುದೇ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದುದು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಗುಣ ಅಥವಾ ಸಂಬಂಧ, ಅಂತಃ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಅಥವಾ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ಸಂಯೋಗ (fusion) ಅಥವಾ ವಿಸಂಯೋಗ (diffusion), ಬಂಧ ಅಥವಾ ವಿವರ ಎಂಬ ವಿಷಮ ಲಕ್ಷಣಗಳಿರುತ್ತವೆ.

---

5 Dewey: Art as Experience, 25ನೇ ಪುಟ.

6 Stephen C. Pepper: The Basis of criticism in Arts, 3ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ.

ಒಂದು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವವನು ಈ ಗುಣ ಜೋಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದರ ಮೇಲೆಯೇ ತನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಬಹುದು. ಆಗ ಗುಣ, ಅಂತಃಪ್ರಜ್ಞೆ, ಸಂಯೋಗ, ಮತ್ತು ಬಂಧಗಳೇ ಅವನ ಅನುಭವದ ಪ್ರಧಾನ ಗುಣಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಅಥವಾ ಎರಡನೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಸಂಬಂಧ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ವಿಸಂಯೋಗ ಮತ್ತು ವಿವರಗಳನ್ನೇ ಅನುಭವದ ಪ್ರಧಾನ ಗುಣಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಮೊದಲಿನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದರೆ ಅದು ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗುತ್ತದೆ; ಅದೇ, ಎರಡನೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಾದರೆ ಅ-ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಆದರೂ ಈ ಗುಣ ಜೋಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲವಾಗಿ ಮತ್ತೊಂದೇ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಗುಣವೇ ಇಲ್ಲದ ಸಂಬಂಧ ಅಥವಾ ಸಂಬಂಧವು ತಪ್ಪಿದ ಗುಣ, ಅಂತಃಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ಇಲ್ಲದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಅಥವಾ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟ ಅಂತಃಪ್ರಜ್ಞೆ, ಸಂಯೋಗಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದ ವಿಸಂಯೋಗ ಅಥವಾ ವಿಸಂಯೋಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟ ಸಂಯೋಗ, ಬಂಧವಿಲ್ಲದ ವಿವರ ಅಥವಾ ವಿವರವನ್ನುಳಿದ ಬಂಧಗಳು ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಅ-ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭೇದವಿಲ್ಲ. ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯವು ಲಘುವಾಗಿಯಾದರೂ ಜೀವನದ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬೆರೆತಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಮತ್ತು ವಾತಾವರಣದ ಪೂರ್ಣಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಅಥವಾ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅನುಭವ. ಜಾನ್ ಡ್ಯೂಯಿಯವರು ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಇಟ್ಟಿರುವ ಹೆಸರೂ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ: Art as Experience. ಅನುಭವವು – ಜೀವನ ಮತ್ತು ವಾತಾವರಣದ ಪೂರ್ಣ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅನುಭವವೇ – ಸೌಂದರ್ಯ. ಈ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಾಧನವಾಗುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಸುಂದರ ವಸ್ತು.

೩. § ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ

ತಮ್ಮ ಈ ನಿಲುವಿನಿಂದ ಸಾಧನವಾದಿಗಳು ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು

ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಯೂರೋಪಿನ ದರ್ಶನಶಾಸ್ತ್ರವು ಇಮ್ಯಾನ್ಯುಯಲ್ ಕ್ಯಾಂಟರ ವಿಚಾರವಾದ ಮತ್ತು ಹೆಗೆಲ್‌ರ ನಿರಪೇಕ್ಷವಾದಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಅ-ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ ಮತ್ತು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಪುನಃ ಗುರುತಿಸಿದುವು. ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದಿ(idealist)ಗಳಲ್ಲದ ವಾಸ್ತವವಾದಿಗಳು ಸಹ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಈ ಗುಣವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ಸಾಧನವಾದವು ವಿಚಾರವಾದ ಮತ್ತು ನಿರಪೇಕ್ಷವಾದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನದೊಡನೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕವಾಗದ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳೆಂಬುದು ಭ್ರಾಮಕ ಮಿಥ್ಯೆ ಮಾತ್ರ ಎಂಬ ವಾದವನ್ನು ಅದು ಮುಂದೆ-ಮಾಡಿತು. ಆದರೆ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳು ಯಾರ ಜೀವನ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಸಾಧನಗಳು? ಮಾನವ ಎಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾನವತೆಗೆ ಇವು ಸಾಧನಗಳೋ ಅಥವಾ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಸಾಧನಗಳೋ? ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾನವನ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೂ ಭಿನ್ನಭಿನ್ನವಾದ, ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೂ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಏಕಸಮನಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. ಶಿಲರ್ ಅವರು ಹೇಳುವಂತೆ 'ಕೇವಲ ಬುದ್ಧಿ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಅದು ತರ್ಕದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಸಹ ಪೂರೈಸಲಾರದ ತಾರ್ಕಿಕ ಭ್ರಮೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯು ನಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಆಸ್ಥೆ, ಬೇಕು ಬೇಡಗಳು, ಆಶೆ, ಅವಶ್ಯಕತೆ ಮತ್ತು ಧ್ಯೇಯಗಳಿಂದ ನಿರ್ಧಾರಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ'[7] 'ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ದರ್ಶನಶಾಸ್ತ್ರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಆಯಾಯ ದಾರ್ಶನಿಕರ ವಿಚಿತ್ರ ಮನೋಧರ್ಮದ ಶಿಶುಗಳು.' 'ದರ್ಶನಸಿದ್ಧಾಂತವು ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಕಾವ್ಯದಂತೆ, ಅದೂ ಭಾವಗೀತೆಯಂತೆ.'[8]

ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಸಹ ಸಾಧನವಾದಿಗಳು ಈ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕಲೆಯು ಅನು

7 Schiller: Humanism, 9ನೇ ಪುಟ.

8 Schiller: Brand Blanshandರವರ Nature of Thought, 1ನೇ ಸಂಪುಟದ 386–387ನೇ ಪುಟದಿಂದ ಉಧೃತ.

ಭವದ ಎಲ್ಲ ವಿವರ ಮತ್ತು ಆಳಗಳ ಪೂರ್ಣತೆ ಎಂದು ಡ್ಯೂಯಿಯವರು ಹೇಳುವಾಗ ಅವರ ಅರ್ಥವು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿಯೇ ಇದೆ. 'ಕಾವ್ಯಮಯವಾಗಿ ಓದುವ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ರಸಿಕನಿಂದಲೂ ಕಾವ್ಯವು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವಾಗ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ದೃಷ್ಟಿ, ಮತ್ತು ವೇದನೆಯ ರೀತಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.' "ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ ಹೇಳುವ 'ಸಾಮಾನ್ಯ' ಎಂಬುದು ನೀರಸವಾದ ಏಕತೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಬೇರೊಂದು ಹೆಸರು ಮಾತ್ರ. ಹೊಸ ಹೊಸ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಹೊಂದಲು ಸ್ಫೂರ್ತಿಕೊಡುವುದರಿಂದಲೇ ಯಾವ ಕಲಾಕೃತಿಯೂ 'ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣ'ವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎನ್ನುವುದು."[9]

ವೈಯಕ್ತಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ ಅನೇಕ ಪ್ರಾಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿಧಾನ ಎಂಬ ಒಂದು ಪದ್ಧತಿಯೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ.[10] ಈ ಪದ್ಧತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಂತೆ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯೂ ಕಲಾವಿದನ ಜೀವನದ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಆಗಿದೆ. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಅದರ ಕಲಾವಿದನ ಜೀವನದ ಘಟನೆಗಳು, ಅವನ ಭಾವಜೀವನದ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಆನುಪೂರ್ವ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಬೇಕು. ಹಾಗಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನೇ ನೋಡ ಹೋದರೆ ಅದರ ಹಿಂದು ಮುಂದುಗಳು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂಬ ಆಧುನಿಕವಾದವೂ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದದ ಒಂದು ಮುಖವೇ. ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಾಕಾರಗಳೂ ಸಾಧನವಾದದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದುವುಗಳು, ಅಥವಾ ಅದರ ಹಲವು ಮುಖಗಳು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾದರೂ ಸಾಧನವಾದವು ಮೂಲತಃ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದಿ ಎಂದು ನಿಸ್ಸಂಶಯವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು.

ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದವು ಸ್ವಯಂಖಂಡಿತವಾದ ನಿಲುವು. ವಿಜ್ಞಾನ

---

9 Art as Experience, 108–109ನೇ ಪುಟ.

10 Scott Jamesರವರ Making of Literature, 22ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ.

ಮತ್ತು ದರ್ಶನಗಳು ವಿಚಾರದ ನಿರ್ದೇಶವನ್ನನುಸರಿಸಿಯೇ ಮುಂದೆ ಸಾಗುತ್ತವೆ. ವಿಚಾರವಾದವೆಂದರೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಮೂಗು ಮುರಿಯುವುದು ಸಾಧನವಾದಿಗಳ ಪದ್ಧತಿ. ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದದ ಇತರ ಎಲ್ಲ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೂ 'ವಿಚಾರವಾದೀ' ಎಂದು ಅವರು ತಿರಸ್ಕಾರದಿಂದ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ - ತಮ್ಮವರಲ್ಲದ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಗ್ರೀಕರು ಬಾರ್ಬರರೆಂದು ಕರೆದಂತೆ. ಸಾಧನವಾದಿಗಳಿಗೆ ವಿಚಾರ ಅಥವಾ ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ಎಂಬುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಭೂತವು ಬೇರೊಂದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯು ಅನೇಕ ಸಲ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನೆಗಳಿಂದ, ಆಶೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳಿಂದ, ಮತ್ತು ಬೇಕು ಬೇಡಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಈ ಪೂರ್ವಗ್ರಹಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ನಿರಪೇಕ್ಷ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ವಿಚಾರವು ಎಂದಿಗೂ ಮುಂದೆ ಸಾಗಲಾರದು ಎನ್ನುವ ಸಾಧನವಾದಿಗಳ ಪೂರ್ವಗ್ರಹವು ಗುಣಪಡಿಸಲಾಗದ ರೋಗ. ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಪ್ರತೀಕಾತ್ಮಕವಾದ ಹೊಸಹೊಸ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ವಿಚಾರವನ್ನು ಮುಕ್ತಪಡಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿಯೇ; ತಮ್ಮ ಈ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಬಹು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿವೆ.

ಸಾಧನವಾದವು ಹಳೆಯದಾದ ವೃತ್ತಿಮನಶ್ಯಾಸ್ತ್ರದ (Faculty psychology) ವಿರುದ್ಧ ನಡೆದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ. ಮನುಷ್ಯನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ವೈಚಾರಿಕಶಕ್ತಿ, ಸಂವೇದನಾಶಕ್ತಿ, ಮತ್ತು ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿಗಳೆಂದು ಮೂರು ವಿಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುವ ಈ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ, ಸಾಧನವಾದವು ಈ ಎಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಗಳೂ ಜೀವನ ವಿಕಾಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಅನುಭವದ ರೂಪಗಳು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಚಾರವು ಭಾವನೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದಲ್ಲ; ಭಾವನೆಯು ಇಚ್ಛೆಗಿಂತ ಬೇರೆಯದಲ್ಲ. ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದರಿಂದ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಹಳೆಯ ವೃತ್ತಿಮನಶ್ಯಾಸ್ತ್ರವು ಈ ಮೂರು ಶಕ್ತಿಗಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿತ್ತು. ವಿಚಾರವು ಅ-ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮತ್ತು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದುದು; ಇಚ್ಛೆಯು ಅವೈಯಕ್ತಿಕ ಮತ್ತು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದುದು; ಆದರೆ ಭಾವನೆಯು ವೈಯಕ್ತಿಕವೂ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವೂ ಆದುದು. ಈ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ವಿಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ನಿರಾ

ಕರಿಸುವಾಗ ಸಾಧನವಾದಿಗಳು ಇಚ್ಛೆಯನ್ನೂ ಭಾವನೆಗಳನ್ನೂ ವಿಚಾರದ ಅವ್ಯೈಯಕ್ತಿಕತೆ ಮತ್ತು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡದೆ, ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಇಚ್ಛೆಯನ್ನು ಭಾವನೆಯ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠತೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಸಹ, ಸಾಧನವಾದವು ಈ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಬಹುದು. ಒಂದು ಕಾವ್ಯವನ್ನೋದುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಾನಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು, ವರ್ಣನೆಯ ಅಂಶಗಳು, ಭಾವನೆಯ ರೋಧ ಪ್ರತಿರೋಧ ಮೊದಲಾದುವುಗಳು ನಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಜೀವನದ ಅನುಭವದಿಂದಲೇ ಬರಬೇಕು. ಅನುಭವವು ಹೆಚ್ಚು ಆಳ ಮತ್ತು ವಿಶಾಲವಾದಂತೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಚನ್ನಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಬಹುದೆಂಬುದು ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ. ಆದರೆ ಇದಿಷ್ಟೇ ಕಲಾನುಭವದ ಪೂರ್ಣ ವಿವರಣೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅನುಭವದ ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿಯು ನಮ್ಮದಾದರೂ, ಅದು ಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ವಸ್ತುವಿನ ಮತ್ತು ಆಕಾರಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅವಸ್ಥಾಂತರವಾಗುತ್ತದೆ. ನನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ನಾನು ಒಂದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುತ್ತೇನೆ; ನಿನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ನೀನು ಓದು; ಅದು ಕಾವ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನಮ್ಮಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಒಮ್ಮತವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಬಾಧಕವಿಲ್ಲ – ಎನ್ನುವ ವಾದವು ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮಿತಿಯಿಂದ ಅಥವಾ ತಕ್ಕ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆಯ ಅಭಾವದಿಂದ ಒಂದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವ ಎಲ್ಲರೂ ಒಂದೇ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಆನಂದಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮಿತಿಯಿಂದ ಮೇಲೇರಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆಯೂ ಆಗಿದ್ದರೆ ಎಲ್ಲರೂ ಸಮಾನ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಆನಂದಿಸಬಲ್ಲರು ಎಂಬ ತತ್ತ್ವದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯು ನಿಂತಿದೆ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿದರೆ, 'ನಿಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆ ನಿಮಗಿರಲಿ, ನನ್ನ ವಿಮರ್ಶೆ ನನಗಿರಲಿ. ನಿಮ್ಮಿಂದ ನಾನು ಕಲಿಯುವುದೇನೂ ಇಲ್ಲ, ನನ್ನಿಂದ ನೀವು ಕಲಿಯದಿದ್ದರೆ ಬೇಡ' ಎನ್ನುವ ಅರಾಜಕತೆಯು ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ತಲೆ ಹಾಕುತ್ತದೆ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ, ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿ

ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮತ್ತು ಅವೈಯಕ್ತಿಕ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಎಂಬ ಭೇದಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲ.

ಕಲೆಯು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದರೆ ಇತಿಹಾಸದ ಕಾಲದ ಕಲೆಯು ಉಳಿದು ಜೀವಿಸುವುದೆಂತು? ಅಜಂತೆಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡುವ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ಅದನ್ನು ತನಗೆ ಕಂಡಂತೆ ಅನುಭವಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಜಂತೆಯದಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದೆಷ್ಟು? ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗುವ ಮುನ್ನ ಆ ಕಾಲದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಆ ಚಿತ್ರಗಳು ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಅವುಗಳ ಕಥಾವಸ್ತು, ಚಿತ್ರಕಾರರ ಉದ್ದೇಶ, ಮೊದಲಾದುವನ್ನು ತಕ್ಕ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಹೋದರೇನೇ ನಮ್ಮ ಅನುಭವವು ಸಾರ್ಥಕವಾಗುವುದು. ಕಲಾಕೃತಿಯು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಅನುಭವವನ್ನು ಏರಿಸುವುದರ ಬದಲು ನಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಇಳಿಸುವುದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಭಾವುಕ ವ್ಯಭಿಚಾರ. ನಮ್ಮದೆನ್ನುವುದನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಯ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠೆಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ರಸಾನುಭವವಾಗುವುದರ ಬದಲು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನಾನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ.

'ನೀರಸ ಏಕತೆಯಿಂದಲ್ಲದೆ ಅನುಕ್ರಮವಾದ ಪೀಳಿಗೆಗಳನ್ನು ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯು ಸಾಮಾನ್ಯಲಕ್ಷಣ ಉಳ್ಳದ್ದಾಗುತ್ತದೆ'– ಎಂದು ಡ್ಯೂಯಿಯವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಯಾವ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯು ಅನುಕ್ರಮವಾದ ಪೀಳಿಗೆಗಳನ್ನು ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಳಿಸಬಲ್ಲುದು? ಅಜಂತೆಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಅವನ್ನು ಬರೆದ ಕಾಲದ ಜನರಿಗೆ ಒಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ನಮಗೆ ಬೇರೆಯೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೆ ಅವು ಅಜಂತೆಯ ಚಿತ್ರಗಳೇ ಹೇಗೆ ಆದಾವು? ಅವು ಬರೀ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಆಕೃತಿಗಳು, ನಮಗೆ ತಿಳಿದಂತೆ ನಾವು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಯನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಂಡು ಅನುಭವಿಸಿ ಅಲ್ಲಿಂದ ಕಾಲ್ತೆಗೆಯಬೇಕು – ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಯಾವ ವಿಮರ್ಶಕನೂ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ.

೪. § ಕಚ್ಚಾ ರೀತಿಯ ಮೌಲ್ಯ ಸಂತುಲನೆ

ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸುವುದೇ ಸತ್ಯ, ಸೌಂದರ್ಯ, ಮೊದಲಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಕ್ರಿಯೆ ಎಂಬ ಸಾಧನವಾದಿಯ

ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಎಂದರೆ ಏನೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕು. ಅವಶ್ಯಕತೆ ಎಂಬುದು ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬೇರೆಯಾಗುವ ಕಲ್ಪನೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ನೈತಿಕವಾಗಿ ತೀರ ನೀಚಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುವವನ ಅವಶ್ಯಕತೆಗೂ ಬುದ್ಧನ ಅವಶ್ಯಕತೆಗೂ ಅಜ ಗಜಾಂತರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ನಮ್ಮ ಸತ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಬುದ್ಧನು ಸಹ ಬೋಧಿಸಿದ. ಆದರೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಅವನು ಕೊಟ್ಟ ಅರ್ಥವೇ ಬೇರೆ. ಸಾಧನವಾದಿಯ ನಿಲುವಿನಂತೆ ಯಾರ ಅವಶ್ಯಕತೆಗೆ ಆದ್ಯತೆಯು ಸಲ್ಲಬೇಕು? ಬುದ್ಧಿಯೂ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಮೂಲತಃ ಜೀವನಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲಿ ಸೃಜಿತವಾದ ಶಕ್ತಿಗಳು. ಜೀವನವು ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರಬುದ್ಧವಾದರೂ ಅವು ಮೂಲತಃ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಉದ್ದೇಶಗಳಿ ಗಾಗಿಯೇ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಸಾಧನವಾದಿಯ ಮತ. ಆದುದ ರಿಂದ ಜೈವಿಕ (biological) ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಗೇ ಆದ್ಯತೆಯು ಸಲ್ಲಬೇಕು.

ಜೈವಿಕ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಯು ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಬದುಕನ್ನು ಸಾಗಿಸುವ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿಸುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಅನೇಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಜೈವಿಕಾವಸ್ಥೆಯವುಗಳಾದರೆ ಉಳಿದುವು ಪ್ರಬುದ್ಧ ಮಟ್ಟದವು ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ವಾದವು ಗಮನಿಸುವು ದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ನಿರಾಸಕ್ತ ಪ್ರೇಮವೆಂಬುದು ಮಾನವ ಜೀವನದ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಆತ್ಮವು ಅಮರ ವೆಂದು ಸಾಕ್ರಟೀಸ್ ನಂಬಿದ್ದ; ಆದುದರಿಂದಲೇ ಮರಣದಂಡನೆಗೆ ಗುರಿಯಾದಾಗ ಕಾರಾಗೃಹದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅನುಕೂಲವಿದ್ದರೂ ಅವನು ಹಾಗೆ ಮಾಡದೆ ಮರಣವನ್ನೇ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ. ಮಾನವ ಜೀವನದ ಇಂತಹ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸಾಧನವಾದಿಯು ಹೇಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ? ಮನುಷ್ಯರಿಗೂ ಪಶುಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ಬದುಕಿನ ಕುಶಲತೆ ಮಾತ್ರ ಎಂಬುದಷ್ಟೇ ಅವನ ನಂಬಿಕೆ.

ಕಲೆ ಮತ್ತು ವಿಜ್ಞಾನಗಳ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೂ ಅವುಗಳಿಂದ ಆಗುವ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೂ ಇರುವ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಬೇಕು. ಮೋಟರು, ವಿಮಾನ, ಮೊದಲಾದುವನ್ನು ಮಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ವಿಜ್ಞಾನವು ಬೆಳೆದುದಲ್ಲ. ಜಗತ್ತನ್ನು ನಡೆಸುವ ಭೌತಿಕಶಕ್ತಿ ಯಾವುದು

ಎನ್ನುವುದನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಶುದ್ಧ ಕುತೂಹಲದಿಂದಲೇ ವಿಜ್ಞಾನವು ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದು ಮತ್ತು ಇಂದಿಗೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವುದು. ವಿಜ್ಞಾನವು ಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಮಾಡಿರುವ ಪರಿಣಾಮವು ಪ್ರಚಂಡವಾದುದು. ಆದರೆ ಈ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಾಗಿಯೇ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಹಗಲಿರುಳೂ ತಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ವ್ಯಯಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಶುದ್ಧ ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ವಿನಿಯೋಗಿತ (applied) ವಿಜ್ಞಾನವೆಂದು ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಎರಡು ಪ್ರಭೇದಗಳಿವೆ. ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ತಾನು ಮುಂದೆ ಸಾಗುವ ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ವಿನಿಯೋಗಿತ ವಿಜ್ಞಾನವೆಂದು ಹೆಸರು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವಿನಿಯೋಗಿತ ವಿಜ್ಞಾನವು ತನ್ನ ಆವಶ್ಯಕತೆಗಾಗಿಯೇ ಕೆಲವು ಊಹಾನು ಮಿತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ, ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುವುದುಂಟು. ಆಗ ಶುದ್ಧ ವಿಜ್ಞಾನದ ಮೇಲೆ ಹೊಸ ಬೆಳಕು ಬೀಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ, ಇವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸಾಧನವಾದಿಯ ಪೂರ್ವಗ್ರಹಿತ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಶುದ್ಧ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ತೃಪ್ತಿ ಪಡಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ಅನೇಕ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಕಸ್ಮಿಕಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಪ್ರಾಣ ತೆತ್ತಿರುವುದೂ ಅತ್ಯಂತ ಅಪಾಯ ಕಾರಿಯಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕೈಗೊಂಡಿರುವುದೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ.

ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ. 'ನೀನು ಏಕೆ ಬರೆಯುವೆ, ಅಥವಾ ಚಿತ್ರಿಸುವೆ, ಅಥವಾ ಹೊಸ ರಾಗಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವೆ?'–ಎಂದು ಕೇಳಿ ದರೆ ನಿಜವಾದ ಕಲಾವಿದನು ಕೊಡುವ ಉತ್ತರವೇ ಸಾಧನವಾದಿಗೆ ತಕ್ಕ ಔಷಧಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಲಹರಿ ಬಂದಾಗ ಸೃಷ್ಟಿಸದಿರುವುದು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮುಂದಿನ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ತಿಳಿದೂ ತಿಳಿದೂ ಬೋರಿಸ್ ಪಾಸ್ಟರ್‌ನಾಕ್‌ರವರು ತಮ್ಮ 'ಡಾಕ್ಟರ್ ಜೀವ್ಯಾಗೋ' ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಏಕೆ ಬರೆದರು? ಬರೆದ ನಂತರ ಅದನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸದೆ ಏಕೆ ಬಚ್ಚಿಡಲಿಲ್ಲ? ಸರ್ಕಾರದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತರಾದ ಇತರ ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮನ್ನು ಬಹಿಷ್ಕರಿಸಿದಾಗ ಸಾವಧಾನವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಹೊಸ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸಹಿಸಲು ಅವರಿಗೆ ಶಕ್ತಿ ಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಮೂಲ ಯಾವುದು? ಪೆಬೆರಲ್ ಮಾಂಟೆಗು ಎಂಬುವವರು ಹೇಳುವಂತೆ, ಕೂಳು ದೊರಕಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಮೊದಲು ಮನುಷ್ಯನ

ಬುದ್ಧಿಯು ಜನನವಾಗಿರಬಹುದು.[11] ಆದರೆ ಈಗ ಅವನು ವಿಚಾರ ಮಾಡಲು ಸಾಕಾಗುವಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ತಿನ್ನುವ ಕಾಲ ಬಂದಿದೆ. ಮಾಂಟೆಗೂ ಅವರು ಮುಂದುವರಿದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: ನಮ್ಮ ಮೂಲ ಪುರುಷರಾದ ಪ್ರಾಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೇಟೆಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬೆರಳು ಬೆಳೆಯಿತು; ಆದರೆ ಆ ಬೆರಳಿನಿಂದ ನಾವು ಈಗ ಸಂಗೀತ-ವಾದ್ಯವನ್ನು ಬಾರಿಸಿದರೆ ವಾದನವೂ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಬೇಟೆಯೇ ಎಂದು ಸಾಧನ ವಾದಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

೫. § ಸಾಧನವಾದದ ಅ-ಸಾಧನವಾದೀ ಗುಣ

ಆಳವಾಗಿ ಯೋಚಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ಸಾಧನವಾದವು ಅಸಾಧನವಾದೀ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನೂ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹೊಸ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಮಾಣಿಸ ಬೇಕೆಂದು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಮಾಣಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧಾನಗಳುಂಟು: ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಪ್ರಮಾಣವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರಮಾಣವಿಧಾನ. ರೇಖಾಗಣಿತದ ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಮಾಣಿಸುವಾಗ ಬೌದ್ಧಿಕವಿಧಾನವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯ ವನ್ನು ಸತ್ಯದ ಒರೆಗಲ್ಲಾಗಿ ಭಾವಿಸುವ ಪ್ರಮಾಣ. ತಾನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದ ಫಲ ವನ್ನು ತರುವ ಪ್ರತ್ಯಯವೇ ಸತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುವ ಸಾಧನವಾದಿಯು ತನ್ನ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮೊದಲು ವಿವರಿಸಬೇಕು. ಸದ್ಯದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯಯವು ಸತ್ಯವಾದರೆ, ಅದರ ಅರ್ಥವು, ಈ ಪ್ರತ್ಯಯವು ಈ ಪರಿ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದಲ್ಲವೆ? ಮುಂದೆಯೂ ಅದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದ ಫಲವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕಾದರೆ ಮುಂದಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳಿಗೂ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳ ಬಲ್ಲುದು ಎಂದಲ್ಲವೆ? ಒಂದು ಬೀಗದ ಕೈ ಬೀಗವನ್ನು ತೆರೆಯುವ ಮೊದಲು ಅದರ ಒಳ-ರಚನೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ ಬೀಗದಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು

---

11 P. Montague: Ways of Knowing, 158ನೇ ಪುಟ.

ದೃಢತೆಯಿಲ್ಲದೆ ಇದ್ದರೆ ಇದೇ ಕೈಯಿಂದ ನಾಳೆಯೂ ಆ ಬೀಗವನ್ನು ತೆರೆಯಬಹುದೆಂದು ನಾವು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದು ಹೇಗೆ?

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಧನವಾದಿಯು ತನ್ನ ನಿಲುವನ್ನು ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಪ್ರಮಾಣಿಸುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಮತ್ತು ಪರೋಕ್ಷಗಳೆಂಬ ಎರಡು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ವಿಲಿಯಂ ಜೇಮ್ಸ್ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರತ್ಯಯವು ಬಾಹ್ಯ ವಸ್ತುವಿನೊಡನೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೇ ಇಲ್ಲವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ನೇರವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ಪರೋಕ್ಷ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಮಾಣಿತವಾದ ಸತ್ಯದೊಡನೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ಅದರ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯತೆಯನ್ನು ತೀರ್ಮಾನಿಸಬೇಕು. ಹೇಗಾದರೂ, ಬಾಹ್ಯವಸ್ತುವು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಒತ್ತಾಯವನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. 'ಇಂದ್ರಿಯ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕ ಮಟ್ಟಗಳ ಒತ್ತಾಯಗಳ ನಡುವೆ ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಯು ಬಿಗಿಯಾಗಿ ಸಿಕ್ಕಿರುತ್ತದೆ. ಮೂರ್ತವಾಗಲಿ ಅಮೂರ್ತವಾಗಲಿ, ವಸ್ತುಗಳಾಗಲಿ ನಿಯಮಗಳಾಗಲಿ, ವಾಸ್ತವತೆಯೊಡನೆ ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಯು ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕೊನೆಯಿಲ್ಲದ ಅಸಂಬದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ನಿರಾಶೆಯ ಶಿಕ್ಷೆಯಾಗುತ್ತದೆ.'[12] ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದರೇನು? ಜೇಮ್ಸ್ ಅವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ: 'ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ವಾಸ್ತವತೆಯೊಡನೆ ಹೊಂದುವುದು ಎಂದರೆ ನೇರವಾಗಿ ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಅಥವಾ ಅದರ ಆವರಣದೊಳಗೆ ನಿರ್ದೇಶಿತವಾಗುವುದು; ಅಥವಾ ಅದರೊಡನೆಯಾಗಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದರೊಡನೆ ಆಗಲಿ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುವುದು.' ಈ ವಾಕ್ಯದ ಮೊದಲನೆಯ ಭಾಗವಾದ, 'ನೇರವಾಗಿ ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಅಥವಾ ಅದರ ಆವರಣದೊಳಗೆ ನಿರ್ದೇಶಿತವಾಗುವುದು' ಎಂಬುದು ಅನುಕರಣವಾದೀ ಸತ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ರಕ್ಷಣೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಉಪಾಯ. ಎರಡನೆಯ ಭಾಗವಾದ, 'ಅದರೊಡನೆಯಾಗಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದರೊಡನೆ ಆಗಲಿ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುವುದು' ಎನ್ನುವುದು, ಒಂದೇ ಬಾರಿಗೆ

---

12 William James: Pragmatism, 211ನೇ ಪುಟ.

ಅನುಕರಣವಾದ ಮತ್ತು ಸಾಂಗತ್ಯವಾದಗಳನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತದೆ.

ಜೇಮ್ಸ್ ಮತ್ತು ಡ್ಯೂಯಿ ಇಬ್ಬರೂ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯನ್ನೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪ್ರಮಾಣಿಸುವಿಕೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವ ಬದಲು ಆಗಲೇ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಸತ್ಯದೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿಕೊಂಡು ನಮ್ಮ ಹೊಸ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯತೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದರಿಂದ ಕಾಲದ ಮತ್ತು ಶ್ರಮದ ಉಳಿತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಜಾತಿಯ ಒಂದು ಘಟನೆಯೊಡನೆ ಒಮ್ಮೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಪ್ರಮಾಣಿತವಾದರೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಪ್ರಮಾಣಿಸದೆಯೇ ಅಂಥದೇ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು. ಈ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಸಾಧನವಾದಿಯು ಬೌದ್ಧಿಕತೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೊಡುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಜೇಮ್ಸ್ ಅವರು ಪುನಃ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: 'ಒಂದು ಅಮೂರ್ತ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದರೊಡನೆ ಸೇರಿಸಿ ನಾವು ದೊಡ್ಡ ತಾರ್ಕಿಕ ಮತ್ತು ಗಣಿತೀಯ ನಿಯಮವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತೇವೆ. ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವದ ವಸ್ತುಗಳು ತಮಗೆ ತಾವೇ ಈ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯಸತ್ಯವು ವಾಸ್ತವ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದೇ ಈ ನಿಯಮಗಳ ಕರಾರು.' (ಅದೇ ಪುಸ್ತಕದ 210ನೇ ಪುಟ.) ಎಲ್ಲ ತರಹದ ವಸ್ತುಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುವ, ಸಿದ್ಧವಾದ ನಮ್ಮ ಬೌದ್ಧಿಕ ಕಟ್ಟಡವು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನಾ-ರಚನೆಯನ್ನನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆಯೇ ನಾವು ಈ ಅಮೂರ್ತ ಸಂಬಂಧದೊಡನೆಯೂ ಮನಸ್ವೀ ವ್ಯವಹರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಿವರಣೆಗಳ ಅರ್ಥವೇನು? ಮೂಲತಃ ಇದು ಸಾಂಗತ್ಯವಾದವೇ. ಡ್ಯೂಯಿಯವರು ಸಹ ಇದೇ ಮಾದರಿಯ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ.[13]

ವಾಸ್ತವಾಂಶವೆಂದರೆ, ಸಾಧನವಾದಿಗಳು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ಮಿತಿ ಮೀರಿ ಟೀಕಿಸಿದರು. ತಮ್ಮ ಟೀಕೆಯ

---

13 P. Montague: Ways of Knowing, 135ನೇ ಪುಟದ ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ. Dewey ಅವರ The Theory of Inquiry, 111ನೇ ಪುಟ. H. S. Thayerರವರ The Logic of Pragmatism, 58ನೇ ಪುಟ.

ಅಭಾವಾತ್ಮಕ ನಿಲುವಿನಿಂದ ವಿಚಾರದ ಮೂಲ ಅಂಶವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಯನ್ನೇ ಸತ್ಯಾಪನೆಯ (verification) ಏಕಮಾತ್ರ ಮಾರ್ಗವೆಂದು ಘೋಷಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಉಳಿದ ಪಂಥದವರು ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಟೀಕಿಸಿ ಅದರ ದೋಷಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಬಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ನಿಲುವನ್ನು ಕ್ರಮಶಃ ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಹೀಗೆ ತಿದ್ದುಪಡಿಯಾದ ನಂತರ ಸಾಧನವಾದಿಗಳ ನಿಲುವು ಇತರ ಅಸಾಧನವಾದೀ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಗುಣಗಳನ್ನೂ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ವಿರೋಧಾಭಾಸಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಂಡಿತು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಸಾಧನವಾದಿಯು ಭಾವಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹೇಳುವುದನ್ನು ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಪ್ರಯೋಗವೂ ಸತ್ಯಾಪನೆಯ ಒಂದು ಮುಖವೆಂಬುದನ್ನು ಇತರರೂ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನುಳಿದ ಎಲ್ಲ ಮಾರ್ಗಗಳೂ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದುವು ಎಂದು ಸಾಧನವಾದಿಯು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವಾಗ ಅವನೇ ದೋಷಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವ ಅಂಶಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸುವ ಅಂಶದಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಧನವಾದಿಯ ದೋಷವು ತುಂಬಿದೆ.

ಸೌಂದರ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಸಹ ಸಾಧನವಾದಿಗಳು ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ನಿಲುವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಜೀವನ-ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ವೃದ್ಧಿಗೆ ಆಗುವ ಒಂದು ಸಾಧನ ಮಾತ್ರವೆಂದು ಹೇಳಿ, ಡ್ಯೂಯಿಯವರು ಕುಶಲಗೆಲಸಕ್ಕೂ ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನೇ ಅಲ್ಲಗಳೆದರು. ಆದರೆ ಕಲಾನುಭವವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಅವರೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: 'ಮನುಷ್ಯನು ಅರ್ಥ-ಜ್ಞಾನದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತ ಪ್ರಾಣಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಾದ ಇಂದ್ರಿಯ, ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಅವಶ್ಯಕತೆ, ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಸಮಾವೇಶವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಕಲೆಯೇ ಜೀವಂತವೂ ಮೂರ್ತವೂ ಆದ ಸಾಕ್ಷಿ.'[14] ಸಾಧನವಾದೀ ಸೌಂದರ್ಯ-ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಅನುಭವದ ಆಳವನ್ನು ಒತ್ತಿಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕಾದರೆ ನಾವು ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧಕ್ಕಿಂತ ಗುಣದಲ್ಲಿ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಿಂತ ಅಂತಃಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ, ವಿಸಂಯೋಗಕ್ಕಿಂತ (diffusion) ಸಂಯೋಗದಲ್ಲಿ (fusion), ವಿವರ

---

14 Art as Experience, 25ನೇ ಪುಟ.

ಕ್ಕಿಂತ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಮಗ್ನರಾಗಬೇಕು. ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು 'ಇಂದ್ರಿಯ, ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಅವಶ್ಯಕತೆ, ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಸಮಾವೇಶ'ವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ನಿಲುವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ನೋಡಿದಾಗ ಇದಕ್ಕೂ ಸಾಂಗತ್ಯವಾದಿಯ ಸೌಂದರ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಾವೇಶವೆಂದ ರೇನು? ಗುಣ, ಅಂತಃಪ್ರಜ್ಞೆ, ಸಂಯೋಗ, ಮತ್ತು ಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಮಗ್ನ ರಾಗುವುದು ಎಂಬುದರ ಒಳ ಅರ್ಥವೇನು?

ಸಾಧನವಾದೀ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಅನುಕಂಪದಿಂದ ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಪ್ರೊ. ಪೆಪ್ಪರ್ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: 'ಸಂದರ್ಭವಾದೀ (ಸಾಧನ ವಾದೀ) ಲೇಖಕರು ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸಂಗತಿ. ಸಂದರ್ಭವಾದದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ರೀತಿಯ ಪ್ರಾರಂಭವನ್ನು ಮಾಡಿದ ಮೇಲೆ, ಅವರು **ಸಂಘಟನಾವಾದ** ಅಥವಾ ಅವಯವೀವಾದದ (organistic) ಕಡೆಗೆ ವಾಲುತ್ತಾರೆ. ಗುಣದ ವಿವರವೇ ಸೌಂದರ್ಯಾ-ತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯವಾದರೆ, ಅಪಾರ ವ್ಯವಸ್ಥಿತತನದ ಮೂಲಕ ಗುಣವನ್ನು ಹರಡಲು ಸಾಧನವಾಗುವ ಸಂಘಟನೆಗೆ ಬೆಲೆಯಿದೆ. ಇದೊಂದು ಹಳೆಯ ಕತೆ, ಸಾಂಗತ್ಯವಾದದ ಹಳೆಯ ಕತೆ.'[15] ಸಾಧನವಾದಿಯ ಲಕ್ಷ್ಯವಿರು ವುದು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಸಂಘರ್ಷದ ಕಡೆಗೆ, ಅಥವಾ ದ್ವಂದ್ವದ ಕಡೆಗೆ. ಆದರೆ ಸಂಘರ್ಷದ ಸಂಘಟನೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಅವನೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದಿನ ಒಂದು ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಸಂಘಟನೆ, ಸಂತುಲನೆ, ಅವರೋಧ, ಮೊದಲಾದ ಪದಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದಾಗ, ಸಾಧನವಾದಿಯ ಈ ನಿಲುವು ಮೂಲತಃ ಸಾಂಗತ್ಯವಾದದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದುದಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಮಗೆ ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಗಮನಿಸಬಹುದು: ಕಲಾಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕಲಾನುಭವವನ್ನು ಈ ರೀತಿ ವರ್ಣಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಸಾಧನ ವಾದಿಗಳೇ ಮೊದಲನೆಯವರಲ್ಲ. ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದೀ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರು ಈ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಅದರ ಸಮಸ್ತ

---

15 S. C. Pepper: The Basis of Criticism in Arts, 66ನೇ ಪುಟ, ನಮ್ಮ ರೇಖಾಂಕಿತ.

ತಾರ್ಕಿಕ ವಿಧಾನಗಳೊಡನೆ ಒಪ್ಪಿ ಅವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನೂ ಮಾಡಿದ್ದರು. ತನ್ನ ನಿಲುವಿನ ಸ್ವಯಂ-ಸೃಜಿತ ದೋಷಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಸಾಧನವಾದಿಗಳು ಈ ಹಳೆಯ ವರ್ಣನೆಯನ್ನೇ ಹೊಸ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಲು ಹೊರಟಿದ್ದಾರೆ. ಸತ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಮಾಡಿದಂತೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಬಗೆಗೂ ಅವರು ಇತರ ಪಂಥಗಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಅತಿಯಾದ ಜೋರಿನಿಂದ ಟೀಕಿಸಿದರು. ಆದರೆ ತಮ್ಮ ಸಿದ್ಧಾಂತವೇ ಟೀಕೆಗೆ ಗುರಿಯಾದಾಗ ಆತ್ಮರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ತಾವು ಟೀಕಿಸಿದ ಅಂಶಗಳನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡರು. ತಮಗೂ ತಮ್ಮ ವಿರೋಧಿಗಳಿಗೂ ಮೂಲತಃ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲವೆಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಅವರು ಬಿಚ್ಚುಮಾತಿನಿಂದ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇನ್ನೂ ಉಳಿದಿದೆ.

೬. § ಸ್ವಯಂ ಸೃಷ್ಟಿತ ಮಿತಿಗಳು

ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಆದ್ಯತೆಯನ್ನು ಕೊಡುವ ಸಾಧನವಾದವು ವಿಚಾರ, ಇಚ್ಛೆ, ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಚ್ಛೆಗೇ ಸರ್ವಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ವಿಚಾರವನ್ನೂ ಭಾವನೆಯನ್ನೂ ಇಚ್ಛೆಯ ಗುಣಗಳು ಮಾತ್ರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳು ಕ್ರಿಯೆಯ ಗುಣ ವಿಶೇಷಗಳು ಮಾತ್ರ. ಯಾವಾಗಲೂ ಮುನ್ನೋಟವನ್ನು ಹೊಂದಿ, ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದೇ ಕ್ರಿಯೆಯ ಗುಣ. ಹೀಗಾಗಿ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಕೆಲಸ ಏನಿದ್ದರೂ ಭವಿಷ್ಯದ ಉತ್ತಮತೆಗಾಗಿ ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಭವಿಷ್ಯವೆಂಬುದು ನಾಳಿನ ಸಮಕಾಲೀನ; ನಾಡದ್ದಿನ ಭೂತ. ಹೀಗಾಗಿ, ಸತ್ಯ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯದ ಮಹತ್ವವು ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಸಮಕಾಲೀನವಾದುದು. ಕಲೆಯು ಮಾನವನ ಮೂಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನಲ್ಲದೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸುವುದರಿಂದ ಒಂದು ಕಾಲದ ಕಲೆಯು ಮತ್ತೊಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬದುಕಲಾರದು. ಹಾಗೆ ಒಮ್ಮೆ ಅದು ತನ್ನ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಆ ಕಲೆಯು ಯಾವ ಮೂಲ ಕಾರಣದಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತೋ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯೇ ಆದ ಕಾರಣದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲುದು.

ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ, ಈ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ

ನಿಲುವಿಗೆ ಕೆಲವು ಗಂಭೀರವಾದ ಮಿತಿಗಳಿವೆ: ಸತ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳುವು ದಾದರೆ ಈ ನಿಲುವಿನ ಪ್ರಕಾರ (೧) ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಯಾವ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ; (೨) ನಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವನ್ನು ಮೀರಿ ಬುದ್ಧಿಯ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಯಾವ ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಣಮಾಡುವುದೂ ಅಸಾಧ್ಯ; ಸೌಂದರ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, (೩) ಒಮ್ಮೆ ಸುಂದರವಾದುದೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸ ಲ್ಪಟ್ಟ ಕಲಾಕೃತಿಯು ಮುಂದೆಯೂ ತನ್ನ ಕಲಾತ್ಮಕ ಮಹತ್ವವನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆನ್ನುವ ಭರವಸೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ; ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳ ಭವಿಷ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಭರವಸೆಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲು ಯಾವ ಆಧಾರವೂ ಇಲ್ಲ.

(೧) ಸತ್ಯವು ಭವಿಷ್ಯವಾದಿಯಾದುದರಿಂದ ಅದರ ಗಮನವು ಭೂತ ಕಾಲದ ಕಡೆಗೆ ಎಂದಿಗೂ ತಿರುಗಲಾರದು. ಭೂತವನ್ನು ಕುರಿತು ಬುದ್ಧಿಯು ಚಿಂತಿಸಬಲ್ಲುದೇ ವಿನಾ ಲುಪ್ತವಾದ ಭೂತದೊಡನೆ ಇಚ್ಛಾ ಶಕ್ತಿಯು ಏನನ್ನೂ ಮಾಡಲಾರದು. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಸತ್ಯಾಪನೆಯಿಂದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಗತಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಮುಳುಗಿಸದೆ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ನೋಡಬೇಕೆಂಬುದು ನೈತಿಕವಾಗಿ ಒಪ್ಪ ಬೇಕಾದ ಮನೋಭಾವನೆಯೇ ವಿನಾ ಅದು ಸತ್ಯವನ್ನು ಅರಸುವವನಿಗೆ ಒಪ್ಪುವ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲ. 'ಪೃಥ್ವೀರಾಜನು ಒಂದು ಹುಣ್ಣಿಮೆಯ ದಿನ ಸಂಯುಕ್ತೆಯನ್ನು ಅಪಹರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋದ' ಎನ್ನುವ ವಾಕ್ಯವು ಸರಿಯೋ ತಪ್ಪೋ ಹೇಳು ಎಂದು ಸಾಧನವಾದಿಯನ್ನು ಕೇಳಿದರೆ, ಆ ಉತ್ತರಕ್ಕಾಗಿ ತಲೆ ಕೆಡಿಸಿಕೊಂಡು ಆಗಬೇಕಾದುದೇನು ಎಂದು ಅವನು ಉತ್ತರ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜಕವಾದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ನೀನು ಉತ್ತರ ವನ್ನು ಹೇಳಲೇಬೇಕೆಂದು ಒತ್ತಾಯ ಮಾಡಿದರೆ, ಅವನ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಕಾರ ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಿಲ್ಲವಾಗುತ್ತದೆ.

ಗತಿಸಿದ ಭೂತದಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಆಸ್ಥೆಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇತಿಹಾಸದ ಘಟನೆ ಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೂ ಮುಂದಿನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೂ ರೂಢಿಸು ವುದರಲ್ಲಿ ಎಂತಹ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರಬಲ್ಲುದು ಎಂಬುದು ನನಗೆ ಮಹ ತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಒಬ್ಬ ಶೂರ ರಾಜನು ಸುಂದರಿಯಾದ ರಾಜಕುಮಾರಿಯೊಬ್ಬ ಳನ್ನು ಅಪಹರಿಸಿದುದರಿಂದ ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸದ ಪಾತ್ರವೇ ಬೇರೆ

ಆಯಿತು. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನಾವು ಇಂದೂ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ, ಮುಂದೆಯೂ ಅನುಭವಿಸಬಹುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ, ಎಂದರೆ ವರ್ತಮಾನ ಮತ್ತು ಭವಿಷ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮಾತ್ರ, ನಾವು ಭೂತಕಾಲದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಯಾರಾದರೊಬ್ಬ ಇತಿಹಾಸಜ್ಞನು ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕಲ್ಲವೆ? ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಸಾಧನಪದ್ಧತಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಅವನು ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಹೇಗೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಸಮರ್ಪಕ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಸಾಧನವಾದಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

(೨) ಶುದ್ಧ ಸಾಧನವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನದ ಪರಿಧಿಯು ಅವ್ಯವಹಿತ (immediate) ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯ ಲಾರದು. ಇನ್ನೂ ಘಟಿಸದ ಯಾವ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯ ಬಗೆಗೂ ನಾವು ನಿಶ್ಚಿತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ವಾಸ್ತವ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಮೂಲ ರಚನೆಯ ಮೂಲ ನಿಯಮವು ಒಂದೇ ಅಲ್ಲವೇ? ಈ ವರ್ಷ ಆದ ಗ್ರಹಣವು ಮುಂದೆ ಆಗುವ ಗ್ರಹಣಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದೆಂಬುದು ನಿಜ. ಈ ವರ್ಷದ ಮಳೆಗಾಲ ಬೇಸಿಗೆಗಳೇ ಬೇರೆ, ಮುಂದಿನವೇ ಬೇರೆ. ಆದರೆ ಗ್ರಹಣ, ಮಳೆ, ಮತ್ತು ಬೇಸಿಗೆಗಳ ಕಾರಣಗಳು ಒಂದೇ ಅಲ್ಲವೇ? ಈ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ನುಡಿಯುತ್ತಿರುವ ಭವಿಷ್ಯ ವಾಣಿಯು ಗ್ರಹಣ, ಮಳೆ, ಬೇಸಿಗೆ, ಗಾಳಿ, ಭೂಕಂಪ, ಮೊದಲಾದುವು ಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವಾಗುತ್ತಿವೆಯಲ್ಲ? ವಿಜ್ಞಾನದ ಭವಿಷ್ಯವಾಣಿಯು ಕೆಲವು ವೇಳೆ ತಪ್ಪಾಗಬಹುದು. ಅದು ವಿಜ್ಞಾನದ ಅಪೂರ್ಣಾವಸ್ಥೆ ಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆಯೇ ವಿನಾ ಅದರ ಅಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸು ವುದಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಅಧಿಕಾರದಿಂದ ಭವಿಷ್ಯವಾಣಿಯನ್ನು ನುಡಿ ಯುವ ಮಟ್ಟವನ್ನು ವಿಜ್ಞಾನವು ಮುಟ್ಟುತ್ತಿದೆ. ಒಂದೆರಡು ಭೌತಿಕ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದರೆ ಸಾಕು, ವಿಚಾರವು ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವದ ಮಿತಿಯನ್ನು ದಾಟಿ ಬೆಳೆಯಬಲ್ಲುದು. ಈ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಸಾಧನ ವಾದಿಯು ಸುಲಭವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ.

ಸಾಧನವಾದಿಯು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಕೊಡುವ ಅರ್ಥ ವಿವರಣೆಯು ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದುದು. ಒಂದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ನಿಯಮದ

ಮಹತ್ವವು ವರ್ತಮಾನದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಭವಿಷ್ಯದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಈಗಲೇ ಹೇಳುವ ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ಸಹ ವಿವರಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ನಿಯಮದ ಸತ್ಯಾಪನೆಯು ಸತತವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ತಲೆ-ಮಾರಿನ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಮುಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನವರು ಪ್ರಮಾಣಿಸಿದ ಸಂಗತಿಗಳೂ ವಿಜ್ಞಾನದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿವೆ. ಆದರೆ ಆ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಮೂಲ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಅವುಗಳನ್ನು ಸತ್ಯವೆಂದೇ ನಂಬಿದ್ದರು. ಹಾಗೆ ನಂಬಲು ನಿಗಮನದ ತಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯ ಸಾಂಗತ್ಯ, ಮತ್ತು ತನಗಿಂತ ವಿಶಾಲವಾದ ನಿಯಮವನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳೇ ಅವರಿಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿದ್ದುವು. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಅ-ಸಾಧನವಾದೀ ಪ್ರಣಾಲಿಗಳೇ.

(೩) ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳು ಕಾಲದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಆವಿರ್ಭವಿಸಿದರೂ ಅವು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅತೀತವಾದುವುಗಳು. ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಘಟಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳ ಅಂತರ್ನಿಯಮದ ಜ್ಞಾನವೇ ಸತ್ಯ. ಇದು ಭೌತಿಕ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆಯಾದರೂ, ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದೆಯೇ ನಾವು ಚರ್ಚಿಸಬಹುದಾದ ಇತರ ಸಂಗತಿಗಳು ಜೀವನದಲ್ಲಿವೆ. ಸುಳ್ಳು ಹೇಳುವುದು ನೈತಿಕವಾಗಿ ಕೆಟ್ಟದ್ದು–ಎಂಬ ಸತ್ಯದ ಆಧಾರವೇನು? ಅದರಿಂದ ಮತ್ತೊಬ್ಬನಿಗೆ ತೊಂದರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ತೊಂದರೆಯಾದರೆ ತಪ್ಪೇನು? ಹೀಗೆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಾ ಹೋದರೆ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಧನಿಕ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ ಕೊನೆಯ ಉತ್ತರವನ್ನು ನಾವು ಹೇಳಲೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನೀತಿ, ಮತಧರ್ಮ, ದರ್ಶನ, ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲ ಮೌಲ್ಯಗಳೂ ಕಾಲದ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಿದುವುಗಳು. ಕಲೆಯ ಮೌಲ್ಯವೂ ಹಾಗೆಯೇ. ಮಹಾಭಾರತದ ಲೇಖಕನ ಕಾಲದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿತೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಅದು ಮಹಾಕೃತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಇಂದಿಗೂ ನಮ್ಮ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ (ಮತ್ತು ಮೌಲಿಕ) ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಬಲ್ಲುದು, ಮುಂದೆಯೂ ಹುಟ್ಟಬಹುದಾದ ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಬೆಳಕನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲುದು ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಾವು ಅದನ್ನು ಮಹಾಕೃತಿ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸು

ತ್ತೇವೆ. ಮಹಾಭಾರತದ ಮೌಲಿಕ ಅರ್ಥವು ನಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಾರ್ಥಕವಾಗದೆ ನಾವು ಅದರ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಾರದೆನ್ನುವ ಸಾಧನವಾದಿಯ ವಾದವು ನಿಜವಾದರೂ, ಅದರಿಂದ ಆ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಮಹತ್ವವು ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಮುಗಿದುಹೋಯಿತೆಂದು ಸಿದ್ಧವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಇಷ್ಟು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೂ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಶಾಶ್ವತ ಶಕ್ತಿಯಾವುದು, ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಸಾಧನವಾದೀ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಉತ್ತರಿಸಲಾರದು.

೭. § ಮೌಲ್ಯಗಳ ವಿಭಿನ್ನತೆ

ಸತ್ಯ, ಸೌಂದರ್ಯ, ಶಿವ, ಮತ್ತು ಇತರ ಎಲ್ಲ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಸಫಲತೆಯ ಏಕನಿಯಮದಿಂದ ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ಸಾಧನವಾದದ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಮೌಲ್ಯಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಉಳಿಯಲಾರದು. ಒಂದೇ ನಿಯಮಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಅರ್ಥ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು ಮೂಲತಃ ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನವಾಗಲಾರವು. ಸತ್ಯ, ಸೌಂದರ್ಯ, ಶಿವ, ಮೊದಲಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಅನುಭವದ ಒಂದು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಬಹುದಾದರೂ ತಮ್ಮ ಮೂಲ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಸೇರಿಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನೈತಿಕತೆಯು ನಮ್ಮ ಮೌಲ್ಯ-ನಿರ್ಣಯದ ಮೇಲೆ ಇತರ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯದ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯದ ಯಾವ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭವಾದರೂ ನೀತಿಯ ಮೂಲ ನೆಲೆಗೆ ವಿರೋಧವಾಗಿ ನಿಂತರೆ ಆ ಸಂದರ್ಭವನ್ನುಹಾಗೆಯೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಇಂತಹ ವಿರೋಧವು ಮೇಲು-ನೋಟಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದರೊಡನೆ ವಿರೋಧವನ್ನು ಮುಟ್ಟದೆ ಇರುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಎಲ್ಲ ಮೌಲ್ಯಗಳೂ ಸ್ವಶಾಸಿಗಳೇ (autonomous). ಆದರೆ ತನ್ನ ಏಕನಿಯಮ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಿಂದ

ಸಾಧನವಾದವು ಮೌಲ್ಯಗಳ ಸ್ವಶಾಸನಾಧಿಕಾರವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ.

ಉಪಯೋಗೀ ವಸ್ತುವು ಸುಂದರವೂ, ಸುಂದರವಾದುದು ಉಪಯೋಗೀ ಗುಣ ಉಳ್ಳದ್ದೂ ಆಗಬೇಕೆಂದು ಡ್ಯೂಯಿಯವರು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜೀವನದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸುವುದೇ ಡ್ಯೂಯಿಯವರ ಉದ್ದೇಶವಾದರೆ ಅವರ ವಾದವನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಬೇಕು. ಆದರೆ ನಿಯಮದ ಪ್ರಕಾರ ನಾವು ಉಪಯೋಗ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ, ಈ ಎರಡು ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಕಾಣಬೇಕು. ಉಪಯೋಗವು ತನ್ನದೇ ಆದ ಅಂತರ್ನಿಯಮಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೂ ಬೇರೆಯೇ ಆದ ನಿಯಮಗಳಿವೆ. ಪ್ರಯೋಜನ, ಕ್ರಿಯಾದಕ್ಷತೆ, ಉಳಿತಾಯ, ತಾಳಿಕೆ, ಮೊದಲಾದುವು ಉಪಯೋಗದ ನಿಯಮಗಳಾದರೆ, ಲಯ, ಸಾಂಗತ್ಯ, ಪ್ರಮಾಣ, ಸಂತುಲನೆ, ಮೊದಲಾದುವು ಸೌಂದರ್ಯದ ಗುಣಗಳು. ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ದೊಡ್ಡ ರೈಲ್ವೇ ನಿಲ್ದಾಣ, ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಕಛೇರಿಯ ಕಟ್ಟಡ, ಕಾರ್ಖಾನೆ, ಮೊದಲಾದುವು ಉಪಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತೀರ ಅವಶ್ಯಕವೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಲಯ, ಸಾಂಗತ್ಯ, ಮೊದಲಾದ ಯಾವ ಲಕ್ಷಣವೂ ಇಲ್ಲದ ಈ ಕಟ್ಟಡಗಳನ್ನು ಸುಂದರವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಮೂರ್ಖತನ. ಸ್ಥಳಾಭಾವದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಇಪ್ಪತ್ತು ಮೂವತ್ತು ಅಂತಸ್ತುಗಳ ಕಟ್ಟಡಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಅದು ಆಧುನಿಕ ಮನೋಭಾವದ ಔದ್ಯೋಗೀಕೃತ ನಗರ-ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ದುರ್ದೈವೀ ಸಂಗತಿ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಮನೋಭಾವದ ಎಂಜಿನಿಯರನು ಹಾಗೆ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಮಟ್ಟಿಗೆ, 'ಎರಡು ಸಾವಿರ ಗುಮಾಸ್ತರನ್ನು ಹಿಡಿಸುತ್ತದೆ, ಹದಿನಾರು ಪ್ಲಾಟ್‌ಫಾರ್ಮ್‌ಗಳಿವೆ, ಹದಿನೈದು ಸಾವಿರ ಕದಿರುಗಳಿವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಗಗನ ಚುಂಬಿ, ಈ ರೈಲ್ವೆ ನಿಲ್ದಾಣ, ಈ ಕಾರ್ಖಾನೆಗಳು ಸುಂದರವಾದುವುಗಳೇ. ಅವುಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿದುದಾದರೂ ಏಕೆ?' ಎಂಜಿನಿಯರ್‌ನ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯು ಆರ್ಥಿಕ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳು, ವರ್ತಮಾನ ಪತ್ರಿಕೆ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಗೆ ಪಕ್ಕಾಗಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿಯೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವುದು ದುರದೃಷ್ಟಕರ. ಮುಂಬೈಯಂತಹ ಮಹಾನಗರದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಜನ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಜನರು ಸಹ ವಿ. ಟಿ. ರೈಲ್ವೆ ನಿಲ್ದಾಣವನ್ನು, 'ಎಂತಹ

ಸುಂದರ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ!' – ಎಂದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯ ವೈಕಲ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಸುಂದರವು ಉಪಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಎಂದಿಗೂ ತನ್ನನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. 'ನಿನ್ನ ಚಿತ್ರದಿಂದಾಗುವ ಪ್ರಯೋಜನ ಏನು?'–ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಯಾವ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದನಾದರೂ, 'ನಿನ್ನಂತಹ ಮೂರ್ಖನಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡುವುದು ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜಕವಾದುದು' ಎಂದು ಹೇಳಿಯಾನು.

ಸುಂದರವಾದುದು ಎಂದಿಗೂ ಉಪಯೋಗಿಯಾಗಲಾರದೆಂದು ಈ ಮಾತಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ, ಗಾಯನ, ಮೊದಲಾದ ಕಲೆಗಳಿಂದ ಆಗುವ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾಕಷ್ಟು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆಂದೇ ಯಾವ ಶುದ್ಧ ಕಲಾವಿದನೂ ತನ್ನ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮನೋರೋಗದ ವೈದ್ಯರು ತಮ್ಮ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ; ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ರೋಗಿಯ ವಿಲಕ್ಷಣ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನರಿತು ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಧ್ವನಿಯ ಏರಿಳಿತಗಳು, ತಾಳದ ಗತಿ, ಮೊದಲಾದುವನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ಮನೋರೋಗದ ವೈದ್ಯರ ಧ್ವನಿ ಸಂಯೋಜನೆಯಾಗುವುದೇ ವಿನಾ ಸಂಗೀತಗಾರನ ಸ್ವರ ಪ್ರಸ್ತಾರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತದ ಒಳಮರ್ಮವೇ ಬೇರೆ. ಹೀಗಿದ್ದೂ ಸಾಧನವಾದಿಯು ಲಲಿತ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ 'ಕಲೆ'ಗಳಿಗಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ತೊಡೆಯಬೇಕೆಂದು ವಾದಿಸಿದರೆ ಅದು ಅವನ ಪೂರ್ವಗ್ರಹವನ್ನಷ್ಟೇ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

೮. § ಸಾಧನವಾದ ಮತ್ತು ಭೌತವಾದ

ಜ್ಞಾನಮೀಮಾಂಸೆಯ ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ಪಂಥಗಳೂ ಜ್ಞಾನಿ, ಜ್ಞಾನ, ಮತ್ತು ಜ್ಞೇಯಗಳಿಗಿರುವ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತವೆ. ಜ್ಞಾನದ ಸ್ಥಾನವು ಏನೇ ಇರಲಿ, ಜ್ಞಾನಿ ಮತ್ತು ಜ್ಞೇಯಗಳ ನಡುವೆ ಮೂಲಭೂತವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಆದರೆ ಸಾಧನವಾದಿಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಜೀವನವೆಂಬುದು ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಮತ್ತು

ಸತ್ಯ, ಸೌಂದರ್ಯ, ಶಿವ ಮೊದಲಾದುವುಗಳೆಲ್ಲ ಆ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುವ ಸಾಧನಗಳು. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಗುಣವೇನು? ಅದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದುದೇ, ಮಾನಸಿಕವಾದುದೇ, ಅಥವಾ ಭೌತಿಕವಾದುದೇ? ಸಾಧನವಾದಿಯು ಈ ವಿಧವಾದ ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ಒಪ್ಪದಿದ್ದರೂ, ಮೂಲತಃ ಈ ಕ್ರಿಯೆಯು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಡ್ಯೂಯಿಯವರೇ ಹೇಳುವಂತೆ, 'ಸಾಧನವಾದವು ಆಲೋಚನೆಯ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನದ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಜ್ಞಾನವು ಅಕ್ಷರಶಃ ನಮ್ಮ ಕ್ರಿಯೆಯೇ. ಮತ್ತು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭೌತಿಕವೂ, ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವೂ ಆಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ.'[16] ಜೀವನವು ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ, ನಿಜ. ಆದರೆ, ಒಂದು ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಿತವಾದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶವು ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಇದೆಯೆ? ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳು ಈ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆ? ಆದರೆ ಸಾಧನವಾದಿಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೇ ಅಸಂಬದ್ಧವಾದುವುಗಳು. ಹೀಗಾಗಿ, ಬುದ್ಧಿಯೊಡನೆಯೂ ಮನಸ್ಸಿನೊಡನೆಯೂ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸಾಧನವಾದಿಯು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯಿದ್ದರೆ ಅವನು ಈ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಆಳವನ್ನು ಶೋಧಿಸಬೇಕು. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನೇ ಅಲ್ಲಗಳೆದು ಅವನು ಪಲಾಯನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ತಾತ್ವಿಕ ಆಧಾರವಿಲ್ಲದ ಯಾವ ಮೌಲ್ಯ-ಮೀಮಾಂಸೆಯೂ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನು ತೃಪ್ತಿಕರವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾರದು.

* * * * *

16 Essays in Experimental Logic, 331—332ನೇ ಪುಟ.

೩ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ

ಸಾಂಗತ್ಯವಾದ

೧. § ಸಾಂಗತ್ಯವಾದದ ಉಗಮ

ಅನುಕರಣವಾದವು ಬಹು ತೆರನಾದ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಮೊದಲನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದೆವು: (೧) ಅನುಕರಣವನ್ನು ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಒರೆಗಲ್ಲಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ, ಅದು ಅರಿಯುವ ಬುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಅರಿಯಲ್ಪಡುವ ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವೆ, ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನನುಭವಿಸುವ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಸುಂದರ ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು-ಗೂಡಿಸಲಾಗದ ಕಂದಕವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ; (೨) ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ನಿಷ್ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಇಳಿಸಿ ಅದರ ಸೃಜನ-ಶಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತದೆ; (೩) ಅಲ್ಲದೆ, ಅನುಕರಣ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅದರ ತರ್ಕಪೂರ್ಣ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೂ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದರೆ ಅದು ಅನುಕರಣವೇ ಆಗದೆ, 'ಎರಡು ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದ ಒಂದೇ ನಿಯಮ' ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ; (೪) ಉಚ್ಚ ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಗಣಿತಗಳಲ್ಲಿ ನಿಯಮಗಳು ಯಾವ ವಸ್ತುವಿನ ಅನುಕರಣೆಗಾಗಿಯೂ ಕಾಯದೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಪ್ರಣಾಲಿಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿ ಮುಂದೆ ಸಾಗುತ್ತವೆ.

ಸಾಧನತೆಯು ಸಹ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ನಿಯಮವಾಗಲಾರದು ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಎರಡನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದೆವು: (೧) ಅದು ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿಸುತ್ತದೆ; (೨) ಅವುಗಳಿಗೆ ಅದು ಯಾವ ಶಾಶ್ವತ ಮೌಲ್ಯವನ್ನೂ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ; (೩) ಬುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಯಾವ ಸ್ವತಂತ್ರ ಶಕ್ತಿಯೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ವಾದಿಸಿ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ಅರಸುವುದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತದೆ.

ಅನುಕರಣ ಮತ್ತು ಸಾಧನವಾದಗಳು ಮಾಡುವ ತಪ್ಪುಗಳಿಗೆ

ಒಂದು ಮೂಲ ಕಾರಣವಿದೆ: ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಉಗಮಸ್ಥಾನವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಇವೆರಡು ವಾದಗಳೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಎಲ್ಲಿಯೋ ಹುಡುಕಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ಅನುಕರಣವಾದವು ಅವುಗಳನ್ನು ಬುದ್ಧಿ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ಹೊರಗಿರುವ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಅರಸಿದರೆ, ಸಾಧನವಾದವು ಭೌತಕ್ರಿಯೆಯ ಸಫಲತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ವಿಚಾರದ ಗುರಿಯೇ ಸತ್ಯ, ಕಲ್ಪನೆಯ ಗುರಿಯೇ ಸೌಂದರ್ಯ. ಯಾವ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಗುರಿಯಾಗಿರುವ ಈ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನರಿಯಲು ನಾವು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ, ಆ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಗುಣ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದರೆ ಮಾತ್ರ ನಮಗೆ ಈ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮೂಲ ನಿಯಮವು ಅರ್ಥವಾದೀತು. ವಿಚಾರದಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಮತ್ತು ನಿರ್ಮಿತವಾಗುವ ಸತ್ಯದ ಗುರಿಯನ್ನರಿಯಲು ನಾವು ವಿಚಾರದ ಮೂಲ ಗುಣವನ್ನೇ ಶೋಧಿಸಬೇಕು. ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾಗುವ ಮತ್ತು ದೊರೆಯುವ ಸೌಂದರ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ಶೋಧಿಸಿ ನೋಡಬೇಕು. ಸಾಂಗತ್ಯವಾದವು ಹುಟ್ಟುವುದು ಈ ರೀತಿಯ ಪರಿಶೋಧನೆಯಿಂದ.

ಯಾವುದಾದರೂ ವಸ್ತುವಿನ ಬಗೆಗೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧೀ ಭಾವನೆಗಳು ಮೂಡಿದರೆ ಅವೆಲ್ಲವೂ ನಿಜವಲ್ಲವೆಂದು ನಾವು ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತೇವೆ; ಅವೆಲ್ಲವೂ ಸುಳ್ಳು, ಅಥವಾ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನುಳಿದು ಉಳಿದುವುಗಳು ಸುಳ್ಳು. ಜ್ಞೇಯ ವಸ್ತುವು ಜ್ಞಾನಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಹೊರಗಿರಲಾರದು. ಜ್ಞೇಯ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ನಾವು ಅನೇಕ ಪ್ರಚೋದನೆಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆ; ತನ್ಮೂಲಕ ಆ ವಸ್ತುವು ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಸಲ ಈ ಪ್ರಚೋದನೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಾಭಾಸ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಸಲ ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ ಹಳೆಯ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ಹೊಸದಾಗಿ ಬರುವ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ವಿರೋಧಾಭಾಸವು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿರೋಧಾಭಾಸವನ್ನು ಕಂಡ ತಕ್ಷಣ, ಅಂತಹ ಜ್ಞಾನವು ಸತ್ಯವಾಗಲಾರದೆಂದು ತಳ್ಳಿಹಾಕುತ್ತದೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆ. ಎಂದರೆ ವಿರೋಧಾಭಾಸವೇ ಅಸತ್ಯದ ಲಕ್ಷಣ.

ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ: ವಿರೋಧಾಭಾಸವು ಅಸತ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವಾದರೆ ಸತ್ಯವನ್ನೂ ಅಭಾವಾತ್ಮಕ ರೀತಿ

ಯಲ್ಲಿಯೇ ವರ್ಣಿಸಿ, ವಿರೋಧಾಭಾಸವಲ್ಲದುದು ಸತ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದೆ? ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದರೆ, ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಾಭಾಸಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕದೆ ಕೇವಲ ಸಹ-ಅಸ್ತಿತ್ವದಿಂದಿರುವ ಭಾವನೆಗಳು ಸತ್ಯವಾಗಲಾರವೇ? ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಬರೀ ಅಭಾವಾತ್ಮಕ ನಿಯಮವೆಂಬುದಾಗಲಿ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಸಹ-ಅಸ್ತಿತ್ವವೆಂಬುದಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ. ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳು ಒಂದರ ತಂಟೆಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಹೋಗದೆ ತಮ್ಮ ಪಾಡಿಗೆ ತಾವು ಇದ್ದರೂ ಅವು ಒಂದೇ ದೇಶ (Space)ದ ಎರಡು ಬಿಂದುಗಳನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ವಸ್ತುಗಳು; ಎಂದರೆ ದೇಶಿಕವಾಗಿ ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಬೆಳೆದಂತೆ. ಎಂದರೆ ಸತ್ಯವು ಬರೀ ಅಭಾವಾತ್ಮಕವಾದುದಲ್ಲ, ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಾಭಾಸವು ಅಸತ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವಾದರೆ ಸ್ವಸಾಂಗತ್ಯವು ಸತ್ಯದ ಲಕ್ಷಣ. ಈ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಾವು ಈ ವಾಕ್ಯದ ಪೂರ್ಣ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಾದರೂ ಸಾಂಗತ್ಯನಿಯಮದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಗಳೊಡನೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಅದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

೨. § ಸಾಂಗತ್ಯವೆಂದರೇನು?

ನಮ್ಮ ವಿಚಾರ-ಕ್ರಿಯೆಯು ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಒಳ ವಿರೋಧದಿಂದ ಬಾಧಿತವಾದರೆ, ಅದು ತನ್ನ ಅಂತರ್ವೇಗದಿಂದ ಆ ವಿರೋಧವನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಮುನ್ನಡೆಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ವಿರೋಧವನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ತನಕ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ತೆರನಾದ ವಿತೋಲನವಿರುತ್ತದೆ. ಈ ವಿತೋಲನವು ಸರಿಯಾಗದೆ ವಿಚಾರವು ಮುಂದೆ ಬೆಳೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಸುಸಂಬದ್ಧವೂ, ಸುಸಂಗತವೂ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುವುದು ವಿಚಾರದ ಮೂಲಭೂತ ಗುಣ.

ಕಲ್ಪನೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಹೆಚ್ಚುಕಡಮೆ ಹೀಗೆಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮೊಳೆತ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆಯು ಕ್ರಮೇಣ ಸ್ಪಷ್ಟ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ನಡುವೆ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಸ್ವಯಂ ವಿರೋಧವು ಹುಟ್ಟಿದರೆ, ಅದು ತನ್ನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಒಲೆತದ ಶಕ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಆ ವಿರೋಧ

ವನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದೆ ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸ್ವಯಂ ವಿರೋಧವು ಪರಿಹಾರವಾಗುವವರೆಗೂ ಕಲ್ಪನೆಯ ವಿಕಾಸವು ಮುಂದುವರಿಯದೆ ನಿಂತುಬಿಡುತ್ತದೆ. ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆ, ಈ ಎರಡರ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ಸ್ವಸಾಂಗತ್ಯದ ಮೂಲ ಗುಣವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನಡುವೆ ಉಂಟಾಗಬಹುದಾದ ವಿರೋಧಾಭಾಸವನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಬೇರೆ ಯಾವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಆವಶ್ಯಕತೆಯೂ ಇಲ್ಲದೆ, ಅವೇ ಅದನ್ನು ಅರಿಯುತ್ತವೆ; ಮತ್ತು ಬಗೆಹರಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದೆ ಸಾಗುತ್ತವೆ. ತಮ್ಮ ವಿಕಾಸದ ಗಮ್ಯವಾದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಮುಟ್ಟುವ ತನಕ, ಒಮ್ಮೆ ವಿಕಾಸಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ ವಿಚಾರವೂ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಸುಮ್ಮನಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಪೂರ್ಣ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದ ವಿಚಾರವೇ ಸತ್ಯ, ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಸೌಂದರ್ಯವೆನಿಸುತ್ತವೆ.

ವಿಚಾರವೂ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಬೆಳೆದು ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳಾಗಿ ಅರಳುವ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬಹು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಮ್ಯವಿದ್ದರೂ ಇವೆರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮೌಲ್ಯಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳು. ಇವೆರಡೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಶಕ್ತಿಗಳೆಂದು ನಾವು ಭ್ರಮಿಸಬಾರದು. ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಾಮ್ಯವಿರುವುದು ನಿಜ. ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ತಕ್ಕ ಮಟ್ಟಿನ ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳಿರುತ್ತವೆ; ಬೌದ್ಧಿಕ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಉದ್ದೇಶವೇ ಬೇರೆಯಾಗುವಾಗ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಲ್ಪನಾ-ಲಹರಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಾಮ್ಯ ವೈಷಮ್ಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಎಂಟನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ.

ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಅನುಭವವನ್ನೇ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅನುಭವವೆಂದು ನಾವು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಕರೆಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಅನುಭವವನ್ನು ಇತರ ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಕರೆಯುವ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಅನುಭವದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಬೇಕು. ಹಗಲುಗನಸುಗಳು, ಯಾವುದೋ ಘಟನೆಯ ಬಿಡಿ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನೆನಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಇಚ್ಛಾಪೂರಿತ ಕಲ್ಪನೆ, ಮೊದಲಾದ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರಾಕಾರಗಳು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆ ಎಂಬ ಪ್ರತ್ಯಯವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ಥಿತಿಗಳ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಿಯಮಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ

ನಡೆಯುವ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಆಕಾರಗೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾವಗೀತೆಗೂ, ಸಣ್ಣ ಕತೆಗೂ, ಗಂಧರ್ವ ಕತೆಗೂ, ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದ್ದರೂ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಲು ನಾವು ಸ್ವಸಾಂಗತ್ಯ ನಿಯಮವನ್ನೇ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತೇವೆ.

ಯಾವ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಕಲ್ಪನೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾದರೂ, ಅದು ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಪಾತ್ರ, ಗತಿ, ಮತ್ತು ಲಹರಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಸ್ವಯಂ ಸೃಷ್ಟಿತ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಕಲ್ಪನೆಯು ಬೆಳೆದು ಅರಳಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಅರಳಿ, ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಕಲಾಕೃತಿ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ರಸಿಕರು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವಾಗಲೂ, ಅದು ಪ್ರಥಮ ಸಲ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿಯೇ ಅವರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಪುನರ್ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹೊಂದಬೇಕು. ಘನಮಾಧ್ಯಮ ಕಲೆಗೂ (plastic art) ಕಾಲಿಕ (temponal) ಕಲೆಗೂ ಈ ಬಗೆಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಕಂಡರೂ ಅದು ಮೂಲತಃ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಲ್ಲ. ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನಾಗಲಿ ನಾಟಕವನ್ನಾಗಲಿ ಓದುವಾಗ, ಒಂದು ನೃತ್ಯ-ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ, ಅಥವಾ ಒಂದು ಸಂಗೀತ ರಚನೆಯನ್ನು ಕೇಳುವಾಗ ಕಲ್ಪನೆಯ ವಿಕಾಸ ಪಥವು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮನೋಧರ್ಮದಿಂದ ಕೂಡಿ, ತನ್ನದೇ ಆದ 'ತರ್ಕ-ನಿಯಮ'ವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ತರ್ಕ-ನಿಯಮವು ನಮ್ಮ ಉಪಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ಕಲ್ಪನೆಯ ಗತಿಯ ಜೊತೆಗೂ ಸಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಮೂಲ ಮನೋಧರ್ಮವೂ ಮತ್ತು ಈ ತರ್ಕಪ್ರಜ್ಞೆಯೂ ಅಬಾಧಿತವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತಿರುವವರೆಗೂ ಯಾವ ಆಂತರಿಕ ಅಡೆತಡೆಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ಕಲ್ಪನೆಯು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಬಿಂದುವಿನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಯ ಗತಿಯು ಮೂಲ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೂ ತರ್ಕಪ್ರಜ್ಞೆಗೂ (ವೈಚಾರಿಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ) ವಿಸಂಗತವಾದ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರವಹಿಸಿದರೆ ತತ್‌ಕ್ಷಣವೇ ನಮಗೆ ಒಂದು ತೆರನಾದ ವಿಲೋಲನದ ಅನುಭವವಾಗಿ ಅನುಭವದ ಏಕತೆಯು ಒಡೆದುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಾರಂಭ-ಬಿಂದುವಿನಿಂದ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ಕಲ್ಪನೆಯ ಗತಿಯು ಈ ವಿಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು

ಪರಿಹರಿಸಿ ಮುಂದೆ ಹೋಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಂದ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬಹುದು. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗಂಧರ್ವ ಸ್ತ್ರೀಯೊಬ್ಬಳು ನಾಯಕನನ್ನು ಹೊತ್ತು ಕೊಂಡು ಹೋಗಿಬಿಟ್ಟರೆ, ಅಥವಾ ಗಂಧರ್ವ ಕತೆಯ ಗಂಧರ್ವಕುಮಾರನು ತನ್ನ ಪ್ರೇಯಸಿಯೊಡನೆ ಮೋಟರು-ಕಾರಿನಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ವಿಹಾರಕ್ಕೆ ಹೊರಟರೆ ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯ ಗತಿಗೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡು ತ್ತಿರುವಾಗ ಸ್ವರದ ಗತಿಯು ತನ್ನದೇ ಆದ ಸಂತುಲನೆಯಲ್ಲಿ ಹೋಗುತ್ತಿರು ತ್ತದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ತಬ್‌ಲಾದವನು ಕಾಲರಚನೆಯ ತೋಲನವನ್ನು ನಮಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯು ಆ ರಚನೆಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿಯೇ ಮುಂದೆ ಸಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಮೂಲ ರಚನೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅವನು ವೈವಿಧ್ಯದ ಸಲುವಾಗಿ ಯಾವ ಬೋಲುಗಳನ್ನಾದರೂ ಬಾರಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಮೂಲ ರಚನೆಗೆ ವಿಸಂಗತವಾದ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪೆಟ್ಟು ಮಧ್ಯ ದಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದರೂ, ಆದರೊಡನೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿ, ನುರಿತ ರಸಿಕನ ಮಗ್ನತೆಯು ಭಂಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಚಿತ್ರವು ತನ್ನ ರಾಶಿಯ ಸಮಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೋ ವರ್ಣಯೋಜನೆಯ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನೋ ಸಾಧಿಸದಿರು ವುದರಿಂದ ಅದು ಸಫಲವಾಗಲಿಲ್ಲವೆಂದು ನಾವು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಸಾಂಗತ್ಯವು ಕಲ್ಪನೆಯ ಅಸಫಲತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ: ಕಲ್ಪನೆಯ ಗತಿಗೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುವುದು ಆದರ ಆರಂಭ-ಬಿಂದುವಿನ ಸ್ವಯಂ ಸೃಷ್ಟಿತ ನಿಯಮ ಗಳೊಡನೆ ಆದಕ್ಕೆ ಉಂಟಾಗುವ ವಿಸಾಂಗತ್ಯದಿಂದ. ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಒಂದು ಧ್ಯೇಯನಿಷ್ಠ ಕ್ರಿಯೆಯೇ. ಅಬಾಧಿತವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ತನ್ನ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ತಾನು ಕಾಣುವುದೇ ಅದರ ಧ್ಯೇಯ. ಪ್ರಚೋದಿತವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗಿ, ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಮುಂದೆ ಸಾಗಿ, ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಮಶಃ ಶಾಂತವಾಗುತ್ತಾ ನಡೆದು ಅಂತ್ಯಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ಇಡೀ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಆಳುವ ನಿಯಮ ದಲ್ಲಿ ವಿಸಂಗತಿಯ ಅನುಭವವಾದರೆ, ಅದನ್ನು ನಾವು ಕುರೂಪದ ಅನುಭವ ವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಈ ಕುರೂಪದ ಅಥವಾ ಕಲ್ಪನೆಯ ವಿರೋ-

ಧಾಭಾಸವು ಸೌಂದರ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಸಾಂಗತ್ಯ.

ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ನಾವು ಬೌದ್ಧಿಕ ಮತ್ತು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ವಿವರಿಸಬಹುದು.

೩. § ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣಗಳು

ಸತ್ಯದ ಸಮರ್ಪಕವಾದ ನಿಯಮವು ವಿಚಾರಶಕ್ತಿಯ ಮೂಲ ಗುಣದಲ್ಲಿಯೇ ಇರಬೇಕೆಂದು ನಾವು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆವು. ಸಾಂಗತ್ಯವೇ ದೋಷರಹಿತ ವಿಚಾರದ ಮೂಲ ನಿಯಮ. ಪ್ರೊ. ಹೆರಾಲ್ಡ್ ಜೋಕಿಮ್‌ರವರು ಸತ್ಯದ ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ: 'ಅವಧರಿಸಬಹುದಾದ ಸಂಗತಿಯು ಸತ್ಯವಾದುದು. ಅದು ಅವಧರಿಸಬಹುದಾದ ಕಾರಣದಿಂದ ಮತ್ತು ಆ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸತ್ಯ. ಅವಧಾರ್ಯವು (conceivability) ಸತ್ಯದ ತಾತ್ವಿಕ ಗುಣ.[1] ಈ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ 'ಅವಧಾರ್ಯ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ಮತ್ಸ್ಯಕನ್ಯೆಯನ್ನೂ ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಯು ಅವಧರಿಸಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಭೂಮಿಯು ಗುಂಡಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ನಾವು ವಾಸಿಸುವ ವಿರುದ್ಧ-ಭಾಗದಲ್ಲಿರುವ ಜನರು ಭೂಮಿಗೆ ಕಾಲನ್ನು ಅಂಟಿಸಿಕೊಂಡು ತಲೆ ಕೆಳಗಾಗಿ ತೂಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ, ಅಥವಾ ಕೆಳಗೆ ಬಿದ್ದೇ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ ಎಂದೂ ನಾವು ಅವಧರಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದು ಅವಧಾರ್ಯ ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಅಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಉಪಯೋಗ ಮಾತ್ರ. ನಮ್ಮ ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಸುಳಿಯುವ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅವಧಾರಣವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ಸ್ಯಕನ್ಯೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದರೂ ಅದನ್ನು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಅವಧರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮೀನಿನ ಶರೀರದ ಒಳ ರಚನೆಯೂ ಮಾನವ ರುಂಡ ಮುಂಡಗಳೂ ಪರಸ್ಪರ ಹೊಂದಲಾರದ ವಸ್ತುಗಳು. ಮಾನವ ರುಂಡದಿಂದ ನಮ್ಮ ಅವಧಾರಣೆಯು ಪ್ರಾರಂಭ

---

1 Nature of Truth, 66ನೇ ಪುಟ.

ವಾದರೆ ಮಾನವ ಪಾದವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮತ್ಸ್ಯದ ಅಂಗವನ್ನು ಅದರೊಡನೆ ಸೇರಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತ್ವಾಕರ್ಷಣ ನಿಯಮದ ಜ್ಞಾನವಿದ್ದು, ದೇಶ (space) ಎಂಬ ಪ್ರತ್ಯಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿದವನಿಗೆ ನಮ್ಮ ವಿರುದ್ಧಭಾಗದ ಭೂಮಿಯ ಮೇಲಿನ ಜನರು ತಲೆ ಕೆಳಗಾಗಿ ನೇತಾಡುವುದು ಅನವಧಾರ್ಯ ಸಂಗತಿ. ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ವಿರೋಧಾಭಾಸವನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಂಡು ನಡೆಯುವ ವಿಚಾರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅವಧಾರಣೆ ಎಂದು ಹೆಸರು.

ಅವಧಾರಣೆಯು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸದೆ ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ತಾನು ಸಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದೇ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅವಧಾರಣೆ, ಬರಿಯ ಆಕಾರಿಕ ಅರ್ಥಸಮೂಹವನ್ನು ಅರಿಯುವುದೇ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅವಧಾರಣೆ ಎಂದೂ ಅದರ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಅತ್ಯಂತ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ನಿಯಮಗಳೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಆಧಾರವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಕೇವಲ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಪ್ರಣಾಲಿಯನ್ನನುಸರಿಸುವ ವಿಜ್ಞಾನ ಪ್ರಭೇದಗಳೂ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನಿಯಮಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿರುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯಲ್ಲಿ ಮಿಥ್ಯವಾದುದನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅವಧರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಅವಧಾರ್ಯವಾದುದು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿಯೂ ಇರಬೇಕು. ಆಲೋಚಿಸುವುದೆಂದರೆ ಒಂದು **ವಸ್ತುವಿನ ಬಗೆಗೆ** ಆಲೋಚಿಸುವುದು. ಆ ವಸ್ತುವು ವರ್ತಮಾನ ಅನುಭವದ ಅವ್ಯವಹಿತ ಸಂಗತಿಯಾಗಿರಬಹುದು, ಅಥವಾ ಭೂತಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜರುಗಿದ ಒಂದು ಅನುಭವಿಕ ಘಟನೆಯಾಗಿರಬಹುದು. ಅನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಚಾರಿಸುವುದೇ 'ಆಲೋಚಿಸು' ಎಂಬ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥ. ವರ್ತಮಾನದ ಅನುಭವದ ಅರ್ಥವು ಭೂತಕಾಲದ ಅನುಭವದ ಅರ್ಥದೊಡನೆ ಹೊಂದದಿದ್ದರೆ, ವಿರೋಧವನ್ನು ಕಳೆದು ಅನುಭವದ ಸಮಗ್ರತೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಂಘಟಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ವಿಚಾರಶಕ್ತಿಯ ಆಂತರಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆ. ಸುಸಂಘಟಿತ ಸಾಂಗತ್ಯವೇ ಅವಧಾರ್ಯದ ಗುಣ; ಅದೊಂದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಬಂಧ. ಯಾವುದಾದರೂ ವಿಜ್ಞಾನ ಅಥವಾ ದರ್ಶನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಇಂತಹ ಸುಸಂಘಟಿತ ಬಂಧವನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸಬಲ್ಲುದು. ಅನುಭವದ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಮುಖವನ್ನು ಒಂದೇ

ನಿಯಮಕ್ಕೊಳಪಡಿಸಿ ವಿವರಿಸುವುದೇ ವಿಜ್ಞಾನ. ಒಂದು ವಿಜ್ಞಾನವು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ನಿಯಮಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದ್ದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದರ ಉತ್ಪತ್ತಿಯು ಮತ್ತೊಂದನ್ನವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಅವೆಲ್ಲವೂ ತಮಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪ್ತವಾದ ಬೇರೊಂದು ನಿಯಮದ ವಿನಿಯೋಗ ಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ವೈಚಾರಿಕ ಸಂಘಟನೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸು ವುದೇ ವಿಜ್ಞಾನದ ಗುರಿ.

ಅಂತರ್ವಿರೋಧವಿಲ್ಲದಂತೆ ಅರ್ಥವಿವರಣೆ ಮಾಡಿ ದತ್ತವಸ್ತುಗಳನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಿತಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಂಘಟಿಸುವುದು ಎಂದು ಹೆಸರು. ಈ ಧ್ಯೇಯವು ಭೌತವಿಜ್ಞಾನಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಇತರ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಜ್ಞಾನಗಳಿಗೂ ಇದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ನಾವು ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಒಂದು ದೇಶ, ಜನಾಂಗ, ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ವಿಚಾರ, ನಂಬಿಕೆ, ನಾಗರಿಕತೆ, ಅಥವಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಗತಕಾಲದ ಬಗೆಗೆ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುವ ಎಲ್ಲ ಮೂಲಗಳಿಂದಲೂ ವಿಷಯವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಒಂದು ಸಂಘಟಿತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವುದೇ ಇತಿಹಾಸ. ತನಗೆ ದೊರೆಯುವ ವಿಷಯದ ಮೂಲಗಳು ಕೊಡುವ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧೀ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಕಾಣುವುದೇ ಇತಿ ಹಾಸಕಾರನ ಸಮಸ್ಯೆ. ಇತಿಹಾಸಕಾರನ ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿತ ವಾದ ಗತಕಾಲವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದೇ ನಾವು ತಿಳಿದಿರುವ ಇತಿಹಾಸ. ಘಟನೆಗಳ ಕಾಲಕ್ರಮವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದು ಶಾಸನಗಳನ್ನು ಓದು ವುದು ಮೊದಲಾದ ವಿಧಾನಗಳೆಲ್ಲವೂ, ಗತಕಾಲದ ಬಗೆಗೆ ತಾನು ನೀಡುವ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದ ಮಟ್ಟಿಗೂ ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮಾಡುವ ಸಲುವಾಗಿ ಇತಿಹಾಸಕಾರನು ಮಾಡುವ ನಿಯೋಜನೆಗಳು.

ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸುಸಂಬದ್ಧ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಏಳುತ್ತದೆ. ಅವಧಾರ್ಯ, ಅಥವಾ ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣ ಸಂಘಟನೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದು ವಿಚಾರದ ಧ್ಯೇಯವೆಂದು ನಾವು ಹೇಳಿದೆವು. ಒಂದು ಪಕ್ಷ ಅದು ನಿಜವಿದ್ದರೂ, ಇಂತಹ ಸಂಘಟನೆಯು ಸತ್ಯವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆನ್ನಲು ಆಧಾರವೇನು? ಕೇವಲ ಸಾಂಗತ್ಯವೇ ಸತ್ಯದ ಗುಣವಾಗಿರಬೇಕೆ? ಅನೇಕ ಸಲ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆಗಳೂ ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಕವಿಯಿಂದ

ರಚಿತವಾದ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಕತೆಯು ಸಹ ತನ್ನೊಳಗೆ ತಾನು ಅತ್ಯಂತ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಸತ್ಯವೆನ್ನಬಹುದೆ?

ಈ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದು ಸ್ವಯಂ ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾದುದು. ಅದರ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯದ ಮಾನದಿಂದ ಅಳೆಯಬೇಕು. ಆದರೂ ಸತ್ಯದೊಡನೆ ಈ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಏನಾದರೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೇ ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಎಂಟನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಆದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಕನಸಿನ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನೋಡಬಹುದು. ಕನಸು ತನ್ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ತಾನು ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದರೂ ಕನಸಿನ ಹಿಂದಿನ ಮತ್ತು ಮುಂದಿನ ಅನುಭವಗಳೊಡನೆ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ರೆಕ್ಕೆಗಳುಳ್ಳ ಸುಂದರಿಯೊಡನೆ ಚಿನ್ನದ ರಥದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಒಂದು ನಕ್ಷತ್ರದಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ನಕ್ಷತ್ರಕ್ಕೆ ಪಯಣವನ್ನು ಪೂರೈಸುವುದು ಕನಸಿನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೇ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಜೀವನದ ಇತರ ಅನುಭವವು ಹಾಗಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸ್ವಪ್ನೇತರ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಸುಂದರಿಯು ಸಿಗಬಹುದು; ಆದರೆ ರೆಕ್ಕೆಗಳುಳ್ಳ ಸುಂದರಿಯು ದೊರೆಯುವುದು ಮಾನವ-ದೇಹಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಅಸಾಧ್ಯ. ಚಿನ್ನದ ರಥವು ದೊರೆಯಬಹುದು; ಆದರೆ ಅದು ಒಂದು ನಕ್ಷತ್ರದಿಂದ ಹೊರಟು ಮತ್ತೊಂದು ನಕ್ಷತ್ರವನ್ನು ಸೇರುವುದು ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಅಸಾಧ್ಯ. ಹೀಗೆ ಸ್ವಪ್ನೇತರ ಅನುಭವವು ತನ್ನದೇ ಆದ ನಿಯಮಾವಳಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆ. ಸ್ವಪ್ನದ ಅನುಭವಕ್ಕೂ, ಸ್ವಪ್ನೇತರ ಅನುಭವದ ನಿಯಮಾವಳಿಗಳಿಗೂ ವಿರೋಧವು ಹುಟ್ಟಿದಾಗ ಯಾವುದು ಸತ್ಯ, ಯಾವುದು ಮಿಥ್ಯ? ಇಲ್ಲಿ ಸತ್ಯ ಮಿಥ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ನಿಯಮವು ವಿಚಾರದಲ್ಲಿಯೇ ನಿಹಿತವಾಗಿರಬೇಕು. ಯಾವ ನಿಯಮವು ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವೋ, ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವು ಕಂಡುಬಂದಾಗ ಯಾವ ಅನುಭವದ ನಿಯಮವು ಉಳಿದ ಅನುಭವವನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಳ್ಳಬಲ್ಲುದೋ, ಅಥವಾ ತನ್ನ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಬಲದಿಂದ ಅದನ್ನು ಮಿಥ್ಯವೆಂದು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಬಲ್ಲುದೋ ಅದೇ ಸತ್ಯವಾದ ನಿಯಮ. ಆ ನಿಯಮಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ಅನುಭವವೇ ಸತ್ಯವಾದ ಅನುಭವ. ಸ್ವಪ್ನವನ್ನು ಸ್ವಪ್ನೇತರ

ಅನುಭವದೊಡನೆಯೂ ಅದರ ನಿಯಮಾವಳಿಗಳೊಡನೆಯೂ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಸ್ವಪ್ನದ ಮಿಥ್ಯತೆಯು ತಾನಾಗಿಯೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವಪ್ನವನ್ನು ಸತ್ಯವೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ ಸ್ವಪ್ನೇತರ ಜೀವನವು ಮಿಥ್ಯವೆನ್ನಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ, ಸ್ವಪ್ನೇತರ ಜೀವನವು ಸತ್ಯವಾದರೆ ಸ್ವಪ್ನವು ಸತ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಸತ್ಯವು ಯಾವಾಗಲೂ ಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಸಾಧ್ಯವಾದ ಮಟ್ಟಿಗೂ ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಸತ್ಯದ ಬಾಹ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ವಿಚಾರದ ಆಂತರಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೂ ಹೌದು.

ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವುಳ್ಳ ಎರಡು ಊಹಾನುಮಿತಿಗಳು (hypothesis) ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದರೆ ಅವನು ಯಾವುದನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಯಾವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡಬೇಕು? ಎರಡರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾದುದನ್ನೇ ಅವನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಸತ್ಯಾ-ಪನೆಯ ಮುಂದಿನ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವಿನಿಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವುದೇ ವಿಜ್ಞಾನದ ಗುರಿ. ಅದು ವಿವರಿಸುವ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡರೆ ಅದು ಸತ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಸತ್ಯವು ಅದರ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಭೌತಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸತ್ಯವಾದ ಥರ್ಮೋ ಡೈನಮಿಕ್ಸ್ ಅಥವಾ ಮೆಕ್ಯಾನಿಕ್ಸ್, ಮಾನಸ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಆದರೆ ಈ ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಜ್ಞಾನವು ವಿಕಸಿತವಾದರೆ, ಅಥವಾ ಇದೇ ವಿಜ್ಞಾನವು ಉಳಿದುವುಗಳ ಮೂಲ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪ್ತವಾಗಿ ಬೆಳೆದರೆ, ಅದರ ಸತ್ಯವು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ವ್ಯಾಪಕತೆಯು ಸಾಂಗತ್ಯದ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ವ್ಯಾಪ-ಕತೆ ಮತ್ತು ಸಾಂಗತ್ಯ, ಇವು ಎರಡೂ ಒಂದೇ ನಿಯಮವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಎರಡು ಶಬ್ದಗಳು.

ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಬಂದಾಗ ವಿಚಾರವು ಆ ಕ್ಷುದ್ರ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ತೃಪ್ತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ – ಅದರ ಏನು, ಎಂತು, ಹೇಗೆ, ಎಲ್ಲಿಂದ, ಏಕೆ, ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಗೂ ಕೊಡುವ ಉತ್ತರವು ಆ ವಸ್ತುವಿಗಿಂತ

ಆಚೆಗೆ ತನ್ನ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ನಾವು ವಿವರಿಸುವ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅದಕ್ಕಿಂತ ವಿಶಾಲವಾದ ಸತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಳಿಸಿ ಆ ಸತ್ತೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಗೊಳಿಸುವುದೇ ಬುದ್ಧಿಯು ಕೊಡುವ ವಿವರಣೆ.

ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾಗುತ್ತಾ ನಡೆದಂತೆ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಬರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ (individuality) ಎಂದರೆ, ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ನಿಯಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಸಂಘಟಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಿಗಳಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತನ್ನ ಏಕತೆಯಲ್ಲಿ ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡು ವ್ಯಾಪ್ತವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದರಿಂದ ಸತ್ಯವನ್ನು 'ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ' ಎಂಬ ಶಬ್ದದಿಂದಲೂ ವರ್ಣಿಸಬಹುದು.

ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಈ ನಾಲ್ಕು ಲಕ್ಷಣಗಳಿವೆ: (೧) ವಿರೋಧಾಭಾಸದಿಂದ ಮುಕ್ತಿ, ಎಂದರೆ ಸಾಂಗತ್ಯ; (೨) ವ್ಯಾಪಕತೆ; ಆದುದರಿಂದ (೩) ಒಂದು ಸುಸಂಘಟಿತ ಬಂಧ; ಮತ್ತು (೪) ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ. ಈ ವಿವಿಧ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ನಾವು ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದರೂ ಅವು ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನವಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಅವು ಒಂದೇ ನಿಯಮವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸುವ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು ಮಾತ್ರ.

ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಸಾಂಗತ್ಯವು ಸತ್ಯದ ಮೂಲ ಗುಣವಾದರೂ, ಅದು ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ರೀತಿಯೂ ಅದನ್ನು ಅರಸುವ ವಿಧಾನವೂ ಒಂದೇ ಬಗೆಯದಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೇತ್ವಾನುಮಾನ, ಸಾಪೇಕ್ಷಾನುಮಾನ, ನಿಗಮನ, ಅನುಗಮನ, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಧಾನಗಳು, ಮೊದಲಾಗಿ ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರವು ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ದೊರಕಿಸುವ ಅನೇಕ ರೀತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಜ್ಞಾನವು ಹೆಚ್ಚು ಆಳವೂ ವ್ಯಾಪಕವೂ ಆದ ಸಾಂಗತ್ಯದೆಡೆಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಹೊಸ ಹೊಸ ಸಂಗತಿಗಳು ಅದರ ಮುಂದೆ ನಿಂತಾಗ ಹಳೆಯ ವಿಧಾನದಿಂದಲೇ ಹೊಸ ಸಂಗತಿಗಳ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನೂ ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವುದು ಯಾವಾಗಲೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗ ವಿಜ್ಞಾನಿಯು ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಹೊಸ ಮಾರ್ಗವನ್ನೇ ಹುಡುಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈಗ ನಮಗೆ ದೊರ

ಕಿರುವ ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ, ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾದ, ಹೆಚ್ಚು ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಜ್ಞಾನವೇ ಅದರ ಗುರಿ.

೪. § ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣಗಳು

ಹಿಂದಿನ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡಿದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಥವಾ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇವೆಯೇ? ಅಥವಾ ಕಲಾನುಭವದ ಲಕ್ಷಣಗಳೇನು?

ಅನುಭವದ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಂಘಟನೆಯೇ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅನುಭವ. ಅನುಭವದ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಂಘಟನೆ ಎಂದರೇನು? ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಿಂದ ಈ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸಬಹುದು. ಮೇಜಿನ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹನ್ನೆರಡು ಪುಸ್ತಕಗಳೂ ಮಧ್ಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ದೀಪವೂ ಇದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸೋಣ. ದೀಪದ ಮತ್ತೊಂದು ಪಾರ್ಶ್ವವು ಬರಿದಾಗಿದೆ. ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಅದೇಕೋ ನಮಗೆ ಮೆಚ್ಚಿಗೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ದೀಪವನ್ನು ಕೇಂದ್ರವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದರೆ ಒಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಭಾರವು (ಭೌತಿಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ) ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮತ್ತೊಂದು ಭಾಗವು ತೆರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಆ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಯಾವ ತೋಲನವೂ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಹನ್ನೆರಡು ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಆರನ್ನು ತೆಗೆದು ಬರಿದಾದ ಜಾಗದಲ್ಲಿರಿಸಿದರೆ ತೋಲನವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದೆಂದು ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದರೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಅಂದವೂ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಧರಿಸುವ ಮೊದಲೇ ಎಂತಹ ಬಣ್ಣದ ಕೋಟಿಗೆ ಎಂತಹ ಬಣ್ಣದ ಟೈ ಹೊಂದುತ್ತದೆ, ಎಂತಹ ಸೀರೆಗೆ ಎಂತಹ ಕುಪ್ಪಸವು ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಲ್ಪನೆಯು ವಾಸ್ತವತೆಯ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆಯೇ ನಿರ್ಧರಿಸಬಲ್ಲುದು. ಅದರ ಪಾಡಿಗೆ ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟಾಗ ಕಲ್ಪನೆಯು ತನ್ನದೇ ಆದ ನಿಯಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಂಘಟಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಘಟನಾ-ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವದ ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿಯು ಗುಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾದ ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿಯು ತನ್ನದೇ ಆದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ

ಮೌಲ್ಯವನ್ನೇ ನಾವು ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ.

ಇನ್ನೊ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು: ತನ್ನ ಪ್ರೇಯಸಿಯ ಮರಣದಿಂದ ಯಾರೋ ಒಬ್ಬನಿಗೆ ಆಳವಾದ ದುಃಖವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ದುಃಖವೆನ್ನುವುದು ಪುನಃ ಪಡೆಯಲಾಗದ ವಸ್ತುವಿನ ನಷ್ಟದಿಂದ ಉಂಟಾದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವೇದನೆ. ಅದು ಇತರರಿಗೂ ವೇದನೆಯಾಗಲಾರದು. ಆದರೆ ಅದೇ ವೇದನೆಯು ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾಗಿ ಸಂಘಟಿತವಾದರೆ ಅದೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗುತ್ತದೆ, ಅಥವಾ ಕಲಾನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವೇದನೆಯು ಇಂತಹ ಸಂಘಟನೆಯ ಅಂಶವಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಲಾರದು. ಆದರೆ ಈ ವೇದನೆಯ ಗುರುತ್ವವನ್ನು ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಿದರೆ ಅದು ತನ್ನ ಆಳದಲ್ಲೂ ವೈಶಾಲ್ಯದಲ್ಲೂ ವಿಕಾಸವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ವೇದನೆಯ ಗುರುತ್ವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವಂತಹ ಸಂಗತಿಯೂ ವಿವರಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಪ್ರೇಯಸಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಮನುಷ್ಯನ ನಿಜಜೀವನದ ಘಟನೆಗಳೇ ಈ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು; ಆದರೆ ಅವು ಸುಸಂಬದ್ಧತೆಯ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಮಾತ್ರ ಅದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲುವು. ಹೀಗೆ ಬೆಳೆದು ನಿಂತ ಕೃತಿಯು ಗಂಭೀರವಾದ ಒಂದು ರುದ್ರ ನಾಟಕವಾಗಬಹುದು, ಅಥವಾ ಒಂದು ಸಂಗೀತ ರಚನೆಯಾಗಬಹುದು. ಅಥವಾ ವಸ್ತುವಿನ ವಿವರಕ್ಕಿಂತ ಭಾವನೆಯ ತೀವ್ರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದರೆ ಉತ್ತಮ ಭಾವಗೀತೆಯಾಗಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮನುಷ್ಯನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವೇದನೆಯು ಎಲ್ಲಿಯೋ ಉಳಿದುಹೋಯಿತು. ಎಂದರೆ ಹೊಸದಾಗಿ ವಿಕಸಿತವಾದ ಅನುಭವವು ತನ್ನ ಮೂಲದ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಹಿಂದೆ ಬಿಟ್ಟು ಒಂದು ಶಾಶ್ವತ ಮೂಲ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಬೊಸಾಂಕೆಯವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: 'ನೀವು ಹರ್ಷದಿಂದ ಅಥವಾ ದುಃಖದಿಂದ ಇದ್ದೀರಿ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಿ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಿಮ್ಮ ದುಃಖವು ಹೆಚ್ಚುಕಡಮೆ ನೀರಸವಾದ ನೋವಾಗಿರುತ್ತದೆ, ಮತ್ತು ಅದರ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ನೀವು ಅದೇ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಕೂಡಿ ಆಲೋಚಿಸುತ್ತೀರಿ. ವಸ್ತು ವೇದನೆಗಳ ಈ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಯಾವುದೇ ಲಾಭ, ಮುನ್ನಡೆ, ಅಥವಾ ಅನುಭವದ ಆಳವೂ

ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಿಮ್ಮ ದುಃಖಪೂರ್ಣ ಅನುಭವದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಡುವ ಶಕ್ತಿಯು ನಿಮಗಿದ್ದರೆ, ಅದು ಒಂದು ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರವನ್ನು ಹೊಂದಲೇ ಬೇಕು. ಆಗ **ವೇದನೆಯು ವಸ್ತುವಿನ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ.** ಅದು ಸ್ಥಾಯಿತ್ವ. ಸಾಂಗತ್ಯ, ಅರ್ಥ, ಅಥವಾ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.'[2]

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೊಸಾಂಕೆಯವರು ಹೇಳುವ ಕಲಾನುಭವದ ಮೂರು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಿ ವಿವರಿಸಬಹುದು:(೧) ಸ್ಥಾಯಿತ್ವ, (೨) ಸುಸಂಬದ್ಧತೆ, ಮತ್ತು (೩) ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಥವಾ ಸಮುದಾಯ.

ನಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವೇದನೆ ಅಥವಾ ಭಾವನೆಗಳು ಕ್ಷಣಭಂಗುರವಾದುವುಗಳು. ಪ್ರೇಯಸಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡವನ ದುಃಖವು, ಅದೆಷ್ಟೇ ತೀವ್ರವಾದುದಾದರೂ, ದಿನಗಳು ಕಳೆದಂತೆ ಕಡಮೆಯಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾಗಿ ಸಂಘಟಿತವಾದರೆ, ಎಂದರೆ ವೈಶಾಲ್ಯ ಮತ್ತು ಗುರುತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾದರೆ, ಸ್ಥಾಯಿತ್ವದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಸಂಘಟನೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಯು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಿಯಮಕ್ಕೊಳಪಟ್ಟು ಅಸಂಬದ್ಧ ವೇದನೆಗಳನ್ನೂ ಅನಾವಶ್ಯಕ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ವರ್ಜಿಸುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನ ದುಃಖಪೂರ್ಣ ಕ್ಷಣವು ಒಂದು ಕತೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದಾಗ, ಆ ಕ್ಷಣದ ಅಥವಾ ಬಿಂದುವಿನ ವೇದನೆಗೆ ಸಾಮಂತವಾದ ಸಂಗತಿಗಳಷ್ಟೇ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. ಒಂದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವರ್ಣನೆಯ ಬೌದ್ಧಿಕ ಮೌಲ್ಯವು ಹೇಗೆ ವಿಜ್ಞಾನಿಯು ತನ್ನ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಯಸಿದ್ದ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದುದೋ, ಹಾಗೆಯೇ ಕಲಾವಿದನು ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಬಯಸಿದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಪ್ರತ್ಯಯಕ್ಕಿಂತ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಮೌಲ್ಯವು ಬೇರೆಯೇ ಆದುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಧ್ಯೇಯವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕಲಾವಿದನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಲ್ಪನೆಯ ಗತಿಯು ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ವಸ್ತುವಿನ ನಿಯಮಕ್ಕೊಳಪಟ್ಟಾಗ ಅದು ಮುಟ್ಟುವ ಸ್ಥಾನವೂ ಪಡೆಯುವ ಮೌಲ್ಯಗಳೂ ಕಲಾವಿದನ ಪೂರ್ವಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದುವುಗಳು.

---

2 Three Lectures on Aesthetics, 7–8ನೇ ಪುಟ.

ಸುಸಂಬದ್ಧತೆಯ ನಿಯಮವನ್ನು ಮೀರಿದರೆ ಕಲ್ಪನೆಯ ವಿಶೋಲನ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ, ಕಲಾಕೃತಿಯು ಸಾಮಾನ್ಯ(universality)ವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಕಾರಣವೆಂದರೆ: ಆ ಕ್ಷಣದ ವೇದನೆಯು ರೂಪಾಂತರವಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಇಡೀ ಧ್ವನಿಯು ಸಾಮಾನ್ಯೀಕೃತವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವೇದನೆಯು ಒಂದು ಮಟ್ಟದ ಸಂಸ್ಕಾರವಿದ್ದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನೂ ಅನುಭವಿಸಬಹುದಾದಂತಹ ಮೂಲ ಸಂವೇದನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ.

ಸ್ಥಾಯಿತ್ವ, ಸುಸಂಬದ್ಧತೆ, ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯಗಳು ಆಲೋಚಕ ಅಥವಾ ವೈಚಾರಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯಕ್ಕೂ ಸಮಾನವಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ವಿಚಾರದ ಅತ್ಯಂತ ಅವಿಕಸಿತ ಉದಾಹರಣೆ ಎಂದರೆ ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ನಿಶ್ಚಯ. ಆದರಲ್ಲಿನ ವಿಧೇಯವು (predicate) ಉದ್ದೇಶ್ಯ(subject)ದೊಡನೆ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕು. ಅನುಭವವು ಒರತೆಯಂತೆ ಹರಿದು ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕದೆ ಹಿಂದೆ ಹಿಂದೆ ಸರಿಯುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೆ ಕಳೆದ ಸಂಗತಿಯು ನಮ್ಮ ಪಾಲಿನ ಘನಿಷ್ಠ ಅನುಭವದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಎಂದೆಂದಿಗೂ ನಷ್ಟವಾದಂತೆಯೇ. ಆದರೆ ಆಲೋಚನೆಯು, ನಷ್ಟವಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಕೆಲಸವು ಒಂದು ನಿಶ್ಚಯದ (judgment) ರೂಪದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಚಾರವು ಸಹ ಒಂದು ಸುಸಂಬದ್ಧತೆಯ ನಿಯಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅದನ್ನೇ ನಾವು 'ಪ್ರವಚನ ಪ್ರಸಂಗ' ಅಥವಾ universe of discourse ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು. (ಈ ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಐದನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.) ಆಲೋಚನೆಯು ಸಾಮಾನ್ಯದ ಗುಣವನ್ನೂ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ಅದರ ಬಗೆಗೆ ವಿಚಾರ ಮಾಡುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಪಡಿಸಿದರೆ ಯಾರಾದರೂ ಒಂದೇ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ: ನಮ್ಮ ಅನುಭವವು ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ನದಿಯಂತೆ ಸಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅನುಭವದಿಂದಲೇ ಜನಿಸುವ ವಿಚಾರವೂ ಕಲ್ಪನೆಗಳೂ ಅನುಭವದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ಕಾಪಾಡುತ್ತವೆ. ಈ ಎರಡು ಶಕ್ತಿಗಳು ಕಾಪಾಡುವ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಭಿನ್ನವಾದುವುಗಳಾದರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ

ಸ್ಥಾಯಿತ್ವ, ಸುಸಂಬದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ, ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವು ಸಮಾನ ಲಕ್ಷಣಗಳಿರುತ್ತವೆ.

ಅನುಭವದ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಂಘಟನೆಯಾದ ಕಲಾನುಭವವು ವೈಚಾರಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಹೊಂದಿದೆ: (೧) ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಸಾಂಗತ್ಯ, (೨) ವ್ಯಾಪಕತೆ, (೩) ಬಂಧವಾಗಿರುವುದು, ಮತ್ತು (೪) ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ. ಅನುಭವದ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕ ಸಂಘಟನೆಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಸಮಾನವಾಗಿರುವ ಕಾರಣವೆಂದರೆ, ಈ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಸಂಘಟನೆಗಳೂ ಸಾಂಗತ್ಯವೆಂಬ ಮೂಲ ನಿಯಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಆಗುತ್ತವೆ. ಅಥವಾ ಇದನ್ನೇ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ: ಕಲೆಯೂ ಜ್ಞಾನಾನುಭವವೂ ಒಂದೇ ನಿಯಮದ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಕೆಲವು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಿವೆ: ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಒಂದೇ ಬೌದ್ಧಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ, ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಎರಡು ಸಂಘಟನೆಗಳಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದೇ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಎರಡು ಊಹಾನುಮಿತಿಗಳಿದ್ದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ನಿಜವಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿಯಾಗಿ ಜ್ಞಾನದ ಎಲ್ಲ ಶಾಖೆಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಒಂದು ಬಂಧವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವುದು ವಿಚಾರದ ಗುರಿ. ಒಂದೇ ಮೂಲ ನಿಯಮದಿಂದ ವಸ್ತುವಿನ ಭೌತ ಗುಣ, ರಾಸಾಯನಿಕ ಗುಣ, ಜೈವಿಕ (biological) ಗುಣ, ಮಾನಸ ಗುಣ, ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲ ಮುಖಗಳನ್ನೂ ವಿವರಿಸಲು ವಿಜ್ಞಾನವು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದೆ. ದರ್ಶನಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲ ದೃಷ್ಟಿಯೂ ಇದೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕಲ್ಪನೆಯು ಈ ರೀತಿಯ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡಲಾರದು. ಕಲ್ಪನೆಯು ವಿಚಾರಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವಶಾಸೀ ಸ್ವಭಾವವುಳ್ಳದ್ದು. ಕವಿಯು ಒಮ್ಮೆ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಬರೆದ ಕವನವು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಸ್ಥಾಯಿತ್ವ, ಸುಸಂಬದ್ಧತೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಅದು ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ತಾನು ಒಂದು ಬಂಧವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಕವಿಯು ಮುಂದೆ ಬರೆಯುವ ಬೇರೊಂದು ಕವಿತೆಗೂ ಅದಕ್ಕೂ ಯಾವ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ದಿನ ಬೆಳಗ್ಗೆ ಒಬ್ಬ ಕವಿಯು, ತನ್ನ ಪ್ರೇಯಸಿಯು ಸಕಲ ಸದ್ಗುಣಗಳ ಖನಿ ಎಂದು ಹಾಡಬಹುದು; ನಾಳೆಯ ದಿನ ಅದೇ

ಕವಿಯು, ತನ್ನ ಪ್ರೇಯಸಿಯು ಒಬ್ಬ ಚಾಂಡಾಲಿ ಎಂದು ಉದ್ಗರಿಸಬಹುದು. ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಸಫಲವಾಗಿದ್ದರೆ, ಈ ಎರಡೂ ಉತ್ತಮ ಕವನಗಳೇ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದರ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಫಲತೆಯು ಮತ್ತೊಂದರ ಸಫಲತೆಗೆ ಭಂಗವನ್ನು ತರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನ್ಯಾಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಯಾರಾದರೊಬ್ಬನು ತನ್ನ ಪತ್ನಿಯ ಬಗೆಗೆ ಇಂತಹ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧೀ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೆ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶನು ಎರಡು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೂ ಏಕರೀತಿಯಾಗಿ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ವಿಚಾರವು ಎಲ್ಲ ಘಟಕಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಸಾಂಗತ್ಯವಿರುವ ಒಂದೇ ಒಂದು ವಿಶಾಲವಾದ ಬಂಧವನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದರೆ ಕಲ್ಪನೆಯು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ, ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದ, ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಬಿಡಿ ಬಿಡಿಯಾದ ಬಂಧಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಶ್ವದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ವಸ್ತುಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿ ಪ್ರೇಮದ ವಸ್ತುವಿನ ಕೃತಿಗಳು, ದೇಶ ಭಕ್ತಿಯ ವಸ್ತುವಿನ ಕೃತಿಗಳು, ಪೌರುಷದ ವಸ್ತುವಿನ ಕೃತಿಗಳು ಎಂದು ವಿಭಾಗ ಮಾಡಬಹುದಾದರೂ (ಶುದ್ಧ ಕಲೆಯ ಅಂತಃಸತ್ವದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕೆ ಯಾವ ಅರ್ಥವೂ ಇಲ್ಲ) ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದರ ಕತೆಯೂ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಒಂದು ಕತೆಯನ್ನು ಓದಲು ಮತ್ತೊಂದರ ಜ್ಞಾನವಿರಲೇ ಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಈ ಅಂಶವು ಕಲೆಯ ಇತರ ಪ್ರಾಕಾರಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತದ ಒಂದೊಂದು ರಾಗ, ಶಿಲ್ಪದ ಒಂದೊಂದು ವಿಗ್ರಹ, ವರ್ಣದ ಒಂದೊಂದು ಚಿತ್ರಗಳೂ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದುವುಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ: ವಿಚಾರದ ಗುಣವು ಸರ್ವವ್ಯಾಪಕವಾದ ಒಂದೇ ಒಂದು ಬಂಧವನ್ನು ರಚಿಸುವುದಾದರೆ, ಕಲ್ಪನೆಯು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದ ಅನಂತ ಬಂಧಗಳನ್ನು ರಚಿಸಬಲ್ಲುದು.

ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಕೆಲವು ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ ನಂತರ, ವೈಚಾರಿಕ ಮತ್ತು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯಗಳಿಗಿರುವ ಸಾಮ್ಯವು ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚು ವಿಶದವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು, ಸೌಂದರ್ಯದ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಬಗೆಗೆ ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: 'ಶಬ್ದ ಅಥವಾ ವಿಚಾರ

ಗುಂಫನದ ಅಥವಾ ರೇಖೆ ವರ್ಣ ನಾದಗಳ ಸಾಂಗತ್ಯವಾಗಿರುವ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುವ ಅನುಭವದಲ್ಲಿರುವ ಅಂತಿಮ ಸತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಲೇ ಬೇಕು; ಅದರಿಂದಲೇ ಅದು ನಮಗೆ ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ.' ಏಕೆಂದರೆ, 'ಅದು ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸಾಂಗತ್ಯದ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಂಘಟಿಸಲಿಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಅದರ ಪೂರ್ಣತೆಯ ಆನಂದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅದನ್ನು ನಮ್ಮ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಲಿಕ್ಕೂ ಸಹಾಯಮಾಡುತ್ತದೆ.'[3] 'ಸತ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ನಾವು ಸೃಷ್ಟಿಯ ನಿಯಮವನ್ನರಿಯುತ್ತೇವೆ, ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯುತ್ತೇವೆ.'[4] ಠಾಕೂರರು ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ ಈ ಎರಡನ್ನೂ, ಪ್ರಕೃತಿ ಅಥವಾ ಅನುಭವವನ್ನು ಅರಿಯುವ ವಿಭಿನ್ನ ವಿಧಾನಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಂಗತ್ಯವೇ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದು ಅವರ ಅಭಿಮತ. ಅವರು ತಮ್ಮ ಕವನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇತರ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಏಕತೆಯನ್ನರಿಯುವುದೇ ಸತ್ಯವೆಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಪದೇ ಪದೇ ಒತ್ತಿಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ವೇದನೆಯು ಬುದ್ಧಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸತ್ವಶಾಲಿಯಾದುದು. ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಪಡೆದ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಹೆಚ್ಚು ದಿನ ತಾಳದೆ ಬಹು ಬೇಗ ಶಿಥಿಲವಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಂವೇದನೆಯಿಂದ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಸಾಧಿಸುವ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಮಾನವ ಜೀವನದ ಒಡಕುಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಥಾಯಿಯಾದ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲುದು. 'ಪರಸ್ಪರ ಅಥವಾ ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಸ್ಥಿತಿಯೊಡನೆ ವಿರೋಧವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ವಾಸ್ತವ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಪ್ರವಹಿಸಲಾರದ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಿಗೆ ನಾವು ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ದೊರಕಿಸುತ್ತೇವೆ.'[5] 'ಮನಸ್ಸಿನ ಆರೋಗ್ಯವನ್ನು ಪುನಃ ಸ್ಥಾಪಿಸಲು **ವಿರೋಧಾಭಾಸವುಳ್ಳ** ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನ ಪೂರ್ವ ವಿಶ್ವಾಸದೊಡನೆ ಹೇಗಾದರೂ ಒಂದು-

---

3 Contemporary Indian Philosaphy, 35ನೇ ಪುಟ.

4 ಸಾಧನಾ, 14ನೇ ಪುಟ.

5 Dewitt Parker: The Principles of Aesthetics, 28ನೇ ಪುಟ.

ಗೂಡಿಸಬೇಕು, ಮತ್ತು ಅಸ್ತಿತ್ವದ ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ಪುನಃ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯಬೇಕು.'[6]

ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯೊಡನೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಪ್ರಮಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದುದರಿಂದ ಅದು ಸಾಧಿಸುವ ಸಂಶ್ಲೇಷವು ಬಹು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾದುದು. ಕಲೆಯು ಸಾಧಿಸುವ ಸಂಶ್ಲೇಷಕ್ಕಾದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆ. ವಾಸ್ತವ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಡು ವಿರೋಧಿಗಳಾದ ಶಕ್ತಿಗಳು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದುಗೂಡಬಹುದು. 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ಒಂದೇ ಬಾರಿಗೆ ಹುಚ್ಚನೂ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಬುದ್ಧಿವಂತನೂ, ನಿಷ್ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ವಿಚಾರಶೀಲನೂ ದೃಢ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲನೂ, ಒಂದೇ ಬಾರಿಗೆ ಕರುಣಾಜನಕನಾದ ಅಸಫಲನೂ ಪೂಜನೀಯನಾದ ನಾಯಕನೂ ಆದ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಮತ್ತು ನಿಗೂಢ ಪಾತ್ರ. ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನ ಪಾತ್ರವು....ರಂಗದ ಒಂದು ಪ್ರಸಾಧನ.'[7] ಈ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧೀ ಗುಣಗಳನ್ನು ಒಂದು ಪಾತ್ರ ದಲ್ಲಿ ಸಂಶ್ಲೇಷಿಸಿದುದು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಕಲೆ. ಕಲೆಯು ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಡುವುದು ಇಂತಹ ಸಂಶ್ಲೇಷಿತ ಚಿತ್ರವನ್ನೇ. 'ಸಮಾಜದಲ್ಲಿಯೂ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೂ ಪರಸ್ಪರ ದ್ವಂದ್ವವಾದ ಶಕ್ತಿಗಳು ತಲೆ ಎತ್ತಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅಶಾಂತಿಯನ್ನೂ ನೈತಿಕ ಅಡಚಣೆಗಳನ್ನೂ ಉಂಟುಮಾಡಿದಾಗ, ಈ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸಮವಾಯಿಸಿ ಸಾಂಗತ್ಯ ಸಮ ಚಿತ್ತತೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು ಕಲಾವಿದನ ಕರ್ತವ್ಯ.'[8]

ವಿಮರ್ಶಕರ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸು ವುದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ವೇಳೆಯನ್ನು ಕಳೆಯದೆ ನಾವು ಅವುಗಳ ಮುಖ್ಯ

---

6 Dewitt Parker: The Principles of Aesthetics, 31ನೇ ಪುಟ, ನಮ್ಮ ರೇಖಾಂಕಿತ.

7 J. Dover Wilson: What happens in Hamlet? Herbert Read ರವರ Philosophy of Modern Art, 120ನೇ ಪುಟದಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿದುದು.

8 Herbert Readರವರ Philosophy of Modern Art, 116ನೇ ಪುಟ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆ ಗ್ರಂಥದ Surrealism and the Romantic Principle ಎಂಬ ಇಡೀ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಸಾಕು: ಕಲೆಯ ಸಾಂಗತ್ಯವು ವಿಚಾರ, ಭಾವನೆ, ಶ್ರದ್ಧೆ, ಆಚಾರ, ಮೊದಲಾದ ಜೀವನದ ವಿವಿಧ ಶಕ್ತಿಗಳ ನಡುವೆ ಸಮನ್ವಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಾಧಿಸುವ ಸಂಶ್ಲೇಷಣೆಯಿಂದಲೇ ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾಯಿತ್ವ, ಸಾಮಾನ್ಯ, ಮತ್ತು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠೆಗಳ ಮೌಲ್ಯವು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಮುಕ್ತಾಯ ಮಾಡುವ ಮುನ್ನ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳಬಹುದು: ನಾವು ಸಾಂಗತ್ಯ ಎಂಬ ಪ್ರತ್ಯಯದ ಬಗೆಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ವಿವರಣೆಯು ಸಾಕೆ? ಅಥವಾ ಸಾಂಗತ್ಯದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಸೂತ್ರರೂಪದಲ್ಲಿ ಕೊಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆ? ನಾವು ಸಾಂಗತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸಿರುವುದು ಸಾಕೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲವಾದರೂ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿಯಾಗಲಿ ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾಗಿಯಾಗಲಿ, ಸಾಂಗತ್ಯವು ಹೊಸ ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ವಸ್ತುಗಳ ಸಂಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಪ್ರವಹಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಳನಿಯಮ. ಹೊಸ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಹೊಸತಾದ ಉಪಾಯಗಳಿಂದ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ವಿಜ್ಞಾನಿಯು ಹೊಸತಾದ ಉಪಾಯಗಳಿಂದ ಕಂಡು ಹಿಡಿಯುವಂತೆ, ಹೊಸ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಹೊಸ ಸಮಸ್ಯೆ ಹೊಸ ಭಾಷೆ ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗುವಂತೆ ಕಲಾವಿದನೂ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಹೊಸ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಂಗತ್ಯವೆಂಬುದು ಒಂದು ಜಡ ವಸ್ತುವಲ್ಲ; ಸದಾ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತಿರುವ, ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ನಿಯಮ. ಆದುದರಿಂದ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳ ಎಲ್ಲ ಪರಂಪರೆಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಹೇಗೆ ಮೂಡಿದೆ, ಮೂಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಿದರ್ಶಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದು ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕೆಲಸವೂ ಅಲ್ಲ. ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅವೆಲ್ಲವುಗಳ ಮೂಲ ನಿಯಮದ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದೇವೆ.

ಇನ್ನು ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ: ಸಾಂಗತ್ಯದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಸೂತ್ರರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಯಾವ ನಿಯಮ

ಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ನಿಯಮವಿಲ್ಲವೋ ಅದರ ಸೂತ್ರರೂಪವಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ತರ್ಕಕ್ಕೆ ತೃಪ್ತಿಯಾಗುವಂತೆ ಕೊಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದು 'ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಂವೇದನೆ'ಯಿಂದ ಅರಿಯುವಂತಹ ನಿಯಮ.

೫. § ಸಾಂಗತ್ಯವು ಲಕ್ಷಣವೋ, ಪ್ರಮಾಣವೋ?

ಪರಿಶೀಲನೆಯ ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಾವು ಎರಡು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬೇಕು: (೧) ಸಾಂಗತ್ಯವು ಬರಿಯ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಲಕ್ಷಣವೋ ಅಥವಾ ಅದು ಸತ್ತಾದ (reality) ನಿಯಮವೂ ಹೌದೋ? (೨) ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅವುಗಳ ಪ್ರಮಾಣದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆ? ಹಾಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದರೆ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣವೋ ಅಥವಾ ಪ್ರಮಾಣವೋ?

ಮೊದಲ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ಮೊದಲು ಉತ್ತರಿಸಬಹುದು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯಕ್ಕೂ ಸತ್ತಾಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮೊದಲು ನೋಡಬಹುದು. ಸತ್ತಾದ ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣ ವರ್ಣನೆಯೇ ಸತ್ಯ. ಸತ್ಯವು ಸತ್ತಾದ ವರ್ಣನೆಯೇ ವಿನಾ ತಾನೇ ಸತ್ತಾ ಆಗಲಾರದು. ವರ್ಣನೆಯೂ ವರ್ಣಿತ ವಸ್ತುವೂ ಒಂದಾಗುವುದಾದರೆ ವರ್ಣನೆಯು ಉಳಿಯುವುದು ಹೇಗೆ? ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಅಂತಸ್ತು ಎಂದಿಗೂ ಬರಲಾರದು. ಆದರೆ, ವರ್ಣನೆಯ ಅಂತರ್ನಿಯಮವು ವರ್ಣಿತ ವಸ್ತುವಿನ ಅಂತರ್ನಿಯಮಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದರೆ ವರ್ಣನೆಗೆ ಯಾವ ಮೌಲ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ವರ್ಣನೆ ಮತ್ತು ವರ್ಣಿತಗಳ ಅಂತರ್ನಿಯಮವು ಒಂದೇ ಎಂಬ ವಿಶ್ವಾಸದ ಮೇಲೆ ವರ್ಣನೆಯು ತನ್ನ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು. ವರ್ಣನೆಯು ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿರಬೇಕು. ವರ್ಣಿತವು ತನ್ನಲ್ಲಿ ತಾನು ಅಸಂಗತವಾಗಿದ್ದರೂ ವರ್ಣನೆಯು ದೋಷಯುತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಉಗ್ರ ವಿರೋಧಾಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಸತ್ತಾದ ಲಕ್ಷಣವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತು. ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಯ ವರ್ಣನೆಗೆ ಸತ್ತಾವು ನಿಲುಕುವುದೆಂಬ (ಸದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಗೆ ನಂಬಿದರೆ) ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಬೌದ್ಧಿಕ ವರ್ಣನೆಯ ಆಚೆಗೆ

ಯಾವ ಸತ್ತ್ವವೂ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಎಂದರೆ, ಸತ್ತ್ವದ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಅದು ಅಸಂಗತ ಸ್ವರೂಪದ್ದಲ್ಲವೆಂದು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದೇ ವಿನಾ ಸುಸಂಗತವಾದುದೆಂದು ಪ್ರಮಾಣಿಸಿ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಬೌದ್ಧಿಕ ಸತ್ಯದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಮಾತ್ರ (ಹತ್ತನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವದ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ) ನಾವು ಅದರ ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣತೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸವಿಡಬೇಕು.

ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಾಂಗತ್ಯಕ್ಕೂ ಸತ್ತ್ವಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವೇನು? ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಸತ್ತ್ವವನ್ನು **ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ** ಒಂದು ಸೂತ್ರವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೆ ಕಲೆಯ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಸತ್ತ್ವವನ್ನು **ಭಾವನಾ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಲು** ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಮೂಲಕ ಈ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬಹುದು. ಸತ್ತ್ವವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಅತೀತವಾದುದೇ? ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಅದರ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಸಹ ಆಡಲು ನಮಗೆ ಅಧಿಕಾರವಿಲ್ಲ. ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ನನ್ನ ಅಥವಾ ನಿಮ್ಮ ಅನುಭವವಾಗದಿದ್ದರೂ ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಅನುಭವಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ವರ್ಜಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಅನುಭವಗಳು, ಅವು ಇದ್ದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಸತ್ತ್ವದಲ್ಲಿ ಸೇರುವ ಅರ್ಹತೆ ಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಸೀಮಿತತನವನ್ನು ದಾಟುವ ಬಯಕೆಯು ಅನುಭವದ ಮೂಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿ. ಹೀಗೆ ದಾಟಲು ಸತ್ಯ, ಸೌಂದರ್ಯ, ಶಿವ, ಮೊದಲಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಒಂದೊಂದು ವಿಧಾನ ಮಾತ್ರ. ಸತ್ಯದ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಅರಿತಾಗಲೇ ಅನುಭವವು ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ತನ್ನ ಸೀಮಿತ ತನವನ್ನು ದಾಟಲು ಮುಂದೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದಾಗಲೇ ಅನುಭವವು ತನ್ನ ಸೀಮಿತತನದಲ್ಲಿ ಕಾಡುವ ಆಂತರಿಕ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳನ್ನು ಕಳಚಿ ಕೊಂಡು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣತೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅನು ಭವಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಸೌಂದರ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವು ಸಾಂಗತ್ಯವಾದರೆ, ಸೌಂದರ್ಯವು ಯಾವ ವಿಕಸಿತ ಅನುಭವದ ಸ್ಥಿತಿಯೋ ಅದು ಅಸಂಗತ ವೆಂದು ಹೇಗೆ ಹೇಳುವುದು? ಎಂದರೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೂ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಸತ್ತ್ವದ ನಿಯಮವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. (ಇಲ್ಲಿ ಸಹ

ಹತ್ತನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಭವ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ.) ಠಾಕೂರರು ಹೇಳುವಂತೆ, 'ಸಾಂಗತ್ಯದ ಸಂಪೂರ್ಣತೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಸ್ವರೂಪ ದರ್ಶನವೇ ಸತ್ತಾದ ಪ್ರಮಾಣ', ಮತ್ತು 'ವಿಸಾಂಗತ್ಯದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಉಂಟಾದಾಗ ಅದು ಒಡೆದುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ವಿಸಾಂಗತ್ಯವು ಅದರ ಕೇಂದ್ರವಾದ ಮೂಲಭೂತ ಏಕತೆಗೆ ವಿರೋಧವಾದುದು.'[9]

ಇನ್ನು ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ: ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅವುಗಳ ಪ್ರಮಾಣದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಒಳ ನಿಯಮವೇ ಬೇರೆಯಾದರೆ, ಮತ್ತು ಆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅಳೆಯುವ ಪ್ರಮಾಣವೇ ಬೇರೆಯಾದರೆ, ಅಳತೆಯ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಆ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಆದುದರಿಂದ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಲಕ್ಷಣ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅವುಗಳ ಪ್ರಮಾಣವೂ ಹೌದು.

೬. § ಸಾಂಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಟೀಕೆಗಳು

ಸಾಂಗತ್ಯನಿಯಮದ ಸ್ವರೂಪವು ಇಷ್ಟು ವಿವರಣೆಯ ನಂತರ ಸಾಕಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದರ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಅನೇಕ ಮೀಮಾಂಸಕರು ಮಾಡಿರುವ ಕೆಲವು ಟೀಕೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಉತ್ತರವನ್ನು ನೀಡುವುದು ಎರಡು ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವಾದುದು: ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ (೧) ಸಾಂಗತ್ಯವಾದವನ್ನು ಅದರ ಬೌದ್ಧಿಕ ಮತ್ತು ಕಲಾತ್ಮಕ, ಈ ಎರಡು ಸ್ವರೂಪಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು; (೨) ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ನಮ್ಮ ಉಕ್ತಿದೋಷದಿಂದಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಿಂದಾಗಲಿ ಅದರ ಬಗೆಗೆ ಹುಟ್ಟಿರಬಹುದಾದ ತಪ್ಪು ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಬಹುದು.

ಸಾಂಗತ್ಯದ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಮೊದಲನೆಯ ಹಾಗೂ ಗುರುತಮವಾದ ಟೀಕೆ ಎಂದರೆ: ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಸಾಂಗತ್ಯವಾದವು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಕ ಸುಸಂಘಟಿತ ನಿರಪೇಕ್ಷ ಬಂಧವು ಮಾನವನ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಗೆ

9 Contemporary Indian Philosophy, 36ನೇ ಪುಟ.

ಎಟುಕದ ಧ್ಯೇಯ. ಜೀವನವಾದರೋ ಮೊಟಕಾದುದು; ಆದರೆ ಸಾಂಗತ್ಯವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಕ ಸತ್ಯವೇ ನಿಜವಾದ ಸತ್ಯ. ಅಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನವು ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಸಂಘಟನೆಯ ಸ್ವರೂಪವೂ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಅಸಾಧ್ಯತೆಯ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನಾವು ಸಾಂಗತ್ಯವಾದವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ ಅದು ನಮ್ಮನ್ನು ಸಂಶಯವಾದದೆಡೆಗೂ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದದೆಡೆಗೂ ತಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಈ ಟೀಕೆಯು ತಕ್ಕ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಗಂಭೀರವಾದುದು. ಆದರೆ ಅದು ಸಾಂಗತ್ಯವಾದವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೆ ಅರ್ಥಭಾಗ, ಮತ್ತು ಅದು ಹೇಳದಿರುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ಆರೋಪಿಸುವುದರಿಂದ ಅರ್ಥಭಾಗ ಹುಟ್ಟಿದ ತಪ್ಪು ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಟೀಕೆ. ನಿರಪೇಕ್ಷವೂ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿಯೂ ಆದ ಸತ್ಯವು ಸೀಮಿತ ಮಾನವ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಮೀರಿದುದೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಬೌದ್ಧಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಗೆ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿ ಸತ್ಯವೇ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಹಳ್ಳಿಯ ರೈತನು ಸಂಜೆಗೆ ಮಳೆ ಬೀಳುತ್ತದೆಂದು ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಮೋಡದ ಗತಿ, ಆ ದಿನದ ಹವಾಮಾನ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ತಕ್ಕ ಮಟ್ಟಿನ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ವಾಯುವಿಜ್ಞಾನಿಯು ಸಹ ಮುಂದೆ ಬರುವ ಮಳೆಯ ಬಗೆಗೆ ಭವಿಷ್ಯವಾಣಿಯನ್ನು ನುಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಇವರಿಬ್ಬರ ಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ವಾಯುವಿಜ್ಞಾನಿಯ ಜ್ಞಾನವು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವೂ ಹೆಚ್ಚು ಖಚಿತವೂ ಆದರೂ ಅದು ನಿರಪೇಕ್ಷ ಸತ್ಯವಲ್ಲ. ಅವನ ವೀಕ್ಷಣೆಗೂ ಲೆಕ್ಕಗಳಿಗೂ ಸಿಕ್ಕದಿರುವ ಅಂಶಗಳು ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಇವೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಿತಿಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾವು ಅವನ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸತ್ಯವೆಂದು ಒಪ್ಪುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಬೇರೊಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಿತಿಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಿಯ ಅನುಭವಿ ರೈತನ ಜ್ಞಾನವನ್ನೂ ಸತ್ಯವೆಂದು ಒಪ್ಪುತ್ತೇವೆ. ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯೊಡನೆ ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸಬಹುದು. ಎರಡಕ್ಕೆ ಎರಡು ಸೇರಿದರೆ ನಾಲ್ಕು ಆಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅನಕ್ಷರಸ್ಥ ಹುಡುಗನಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮೇಧಾವಿಯಾದ ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನವರೆಗೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತು. ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನಿಗೆ ಈ ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥವು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಗಣಿತದ ಸೂತ್ರಗಳು, ಈ ವಾಕ್ಯದೊಡನೆ ಅನಂತ ಸಂಖ್ಯೆಗಳಿಗಿರುವ ಭಾವಾತ್ಮಕ

ಮತ್ತು ಅಭಾವಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧಗಳೊಡನೆ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಎಂದರೆ ಅವನ ಜ್ಞಾನವು ಹೆಚ್ಚು ಜಟಿಲವೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಘಟಿತವೂ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವೂ ಆದುದು. ಅನಕ್ಷರಸ್ಥ ಹುಡುಗನಿಗೆ ಎರಡಕ್ಕೆ ಎರಡು ಸೇರಿದರೆ ನಾಲ್ಕಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥವು ಗೊತ್ತೇ ವಿನಾ ಅದರ ಸಂಖ್ಯಾ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ತಿಳಿಯದು. ಆದರೆ ಅವನ ಜ್ಞಾನವು ಮಿಥ್ಯೆಯಲ್ಲ. ಒಂದು ಪರಿಮಿತ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದೂ ನಿಜ. ಆದರೆ ಸಂಖ್ಯಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನ ಜ್ಞಾನವು ನಿರಪೇಕ್ಷ ಸತ್ಯವೆ? ತಾನು ಸಂಖ್ಯೆಯ ನಿಗೂಢ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅರಿತಿರುವೆನೆಂದು ಯಾವ ಸಂಖ್ಯಾಶಾಸ್ತ್ರಪಟುವು ತಾನೇ ಹೇಳಬಲ್ಲ? ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನದೂ ಸೀಮಿತ ಸತ್ಯವೇ. ಸಾಂಗತ್ಯವಾದವು ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ನಿರಪೇಕ್ಷ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದೇವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಸಾಧುವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ವಿವಿಧ ಶ್ರೇಣಿಯ (degrees) ಸೀಮಿತ ಸತ್ಯವನ್ನು ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಅರಿತಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಶ್ರೇಣಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣವಾದುದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸತ್ಯ, ಕಡಮೆ ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣವಾದುದು ಕಡಮೆ ಸತ್ಯ.

ಮುಖ್ಯಾಂಶವೆಂದರೆ, ನಿರಪೇಕ್ಷ ಸತ್ಯದ ಆದರ್ಶವು ಸೀಮಿತ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅಸತ್ಯವನ್ನಾಗಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸಕಲ ಸಂಖ್ಯೆಗಳ ನಿಗೂಢ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅರಿಯದಿದ್ದರೂ, 'ಎರಡಕ್ಕೆ ಎರಡು ಸೇರಿದರೆ ನಾಲ್ಕು' ಎಂಬ ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನವು ಸುಳ್ಳಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಸಂಖ್ಯಾಜ್ಞಾನದ ಬಂಧವು ಸೀಮಿತವಾದುದು. ನೂರು ಅಥವಾ ಸಾವಿರ, ಅಥವಾ ಒಂದು ಲಕ್ಷವನ್ನು ಮೀರಿ ಅನಕ್ಷರಸ್ಥ ಬಾಲಕನ ಕಲ್ಪನೆಯು ಹೋಗಲಾರದು. ಆದರೆ ತನಗೆ ತಿಳಿದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡಕ್ಕೆ ಎರಡು ಸೇರುವ ಅವನ ಜ್ಞಾನವು ಸಂಘಟಿತವಾಗಿದ್ದರೆ ಸಾಕು. ಸಾಂಗತ್ಯವಾದವು ಹೇಳುವ ಬಂಧವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೊರಪಡಿಸಿ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತದೆ, ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ಬದುಕಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅಪೂರ್ಣ ಬಂಧವೇ ಅಂಶ, ಅಂಶಗಳ ಪೂರ್ಣತೆಯೇ ಬಂಧ.

ಬಂಧ (whole) ಎಂಬ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಿವರಿಸಬೇಕು. ಬಂಧವು ಭೌತಿಕ ಅರ್ಥದ ಸಾಕಲ್ಯವಲ್ಲ. ಸಾಪೇಕ್ಷ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಗುರುತ್ವಾಕರ್ಷಣ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾದ

ಬಂಧವೆನ್ನುವಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವೇನು? ಸಾಪೇಕ್ಷ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಗುರುತ್ವಾಕರ್ಷಣ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿವರಿಸಬಲ್ಲುದು, ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ತನ್ನ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಳ್ಳಬಲ್ಲುದು, ಅಥವಾ ಅದು ವಿವರಿಸಬಲ್ಲ ವಸ್ತುಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವಸ್ತುಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ತಾನು ವಿವರಿಸಬಲ್ಲುದು ಎಂಬುದೇ ಅದರ ಅರ್ಥ. ಸಾಪೇಕ್ಷ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯವು ಗುರುತ್ವಾಕರ್ಷಣ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಭೌತಿಕ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿದೆಯೇ ವಿನಾ ತನ್ನನ್ನು ಮೊದಲೇ ಪ್ರಮಾಣಿಸಿರುವ ಘಟನೆಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಗಳನ್ನಲ್ಲ. ಎಂತಹ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾದರೂ ತನ್ನ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಎಲ್ಲ ಘಟನೆಗಳನ್ನೂ ತಾನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದ್ದೇನೆಂದು ಹೇಳಲಾರದು. ತನ್ನ ವ್ಯಾಪಕತೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ತಿಳಿಯುವುದು ಹೇಗೆ? ಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪವು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ; ಮೂಲ ನಿಯಮವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಕೇವಲ ಒಂದೇ ಒಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದರೂ ಸಾಕು, ಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪವು ತಿಳಿದುಹೋಗುತ್ತದೆ-ಎಂಬ ತತ್ವವೇ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಸತ್ಯದ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಆಧಾರ.

ಸಾಂಗತ್ಯವಾದವು ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸಾಪೇಕ್ಷತೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಟೀಕೆಯು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸರಿಯಾದುದು. ಏಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನವು ಮಿತವಾದುದು. ವಿಜ್ಞಾನಗಳ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಒಂದು ಅಂಶವು ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ: ಎಂದೆಂದಿಗೂ ಅಳಿಯದ ಸತ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದ ಒಂದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಅಸಮರ್ಪಕವೆಂದು ಕಂಡುಬಂದು, ಅದು ಬೇರೊಂದು ಹೊಸ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಆದರೆ ಹಿಂದಿನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಸುಳ್ಳು, ಹೊಸತು ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಸತ್ಯ ಎಂದು ಇದರ ಅರ್ಥವಲ್ಲ; ಹಿಂದಿನದು ಕಡಮೆ ವ್ಯಾಪಕದ ಬಂಧವಾದರೆ ಹೊಸತು ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕತೆಯಿರುವ ಬಂಧ. ಆದುದರಿಂದ ಅದು ಕಡಮೆ ಸತ್ಯವಾದರೆ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ಮಟ್ಟದ ಸತ್ಯವೆಂಬುದಷ್ಟೇ ಅದರ ಅರ್ಥ. ಆದರೆ ಹೊಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ನಿರಪೇಕ್ಷ ಸತ್ಯವೆಂದು ಸಾಂಗತ್ಯವಾದವು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನವು ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಈಗಿರುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ

ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಹುಟ್ಟಿ ಇದು ಹಿಂದೆ ಸರಿಯಬಹುದು, ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನವು ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸತ್ಯವೇ ಬದಲಾಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನ್ಯೂಟನ್ನನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಐನ್‌ಸ್ಟೀನನ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ದಾರಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹಿಂದೆ ಸರಿದಾಗ ಸತ್ಯವೇ ಬದಲಾಯಿಸಲಿಲ್ಲ, ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಯಾವುದನ್ನು ಸತ್ಯವೆಂದು ನಂಬಿದ್ದರೋ ಅದು ಬದಲಾಯಿಸಿತು.

ಸತ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನವಾದರೂ ಏಕೆ ಬದಲಾಯಿಸಬೇಕು? ಈ ಅಂಶದಿಂದ ಸತ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನವು ಸತ್ಯವಾದ ಜ್ಞಾನವೇ ಅಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಸತ್ಯವು ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಮೀರಿದುದು ಎಂದಲ್ಲವೆ? ಇದು ಅಜ್ಞೇಯವಾದವಲ್ಲವೆ?

ಈ ಟೀಕೆಯು ಸಹ ಸಾಂಗತ್ಯವಾದವನ್ನು ತಪ್ಪಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದರ ಫಲವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯವೆಂಬುದು ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊರಪಡಿಸಿ ನಿಂತಿರುವ ವಸ್ತುವಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನದ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಕ ಸಂಘಟನೆಯೇ ನಮ್ಮ ಸತ್ಯ. ಆದರೆ ಸೀಮಿತವಾದ ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನವು ಪರಮಸತ್ಯವೆನಿಸಲಾರದು; ಅದು ಪೂರ್ಣ ಮಿಥ್ಯೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಐನ್‌ಸ್ಟೀನ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಒಪ್ಪಿದ ತಕ್ಷಣ ನ್ಯೂಟನ್ನನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಮಿಥ್ಯೆಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಸೀಮಿತ ವ್ಯಾಪಕತೆಯಲ್ಲಿ ದೃಗ್ಗೋಚರ ಜಗತ್ತಿನ ಸೀಮಿತ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ನ್ಯೂಟನ್ನನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಇಂದಿಗೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನದ ಯಾವುದೇ ಅಂಶವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸುಳ್ಳಾಗಲಾರದು. ಆದುದರಿಂದ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಅಜ್ಞೇಯವಾದವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಂಗತ್ಯವಾದವೇ ಅಜ್ಞೇಯವಾದವಾದರೆ ನಾವು ಹಿಂದೆ ನೋಡಿದ ಅನುಕರಣವಾದ ಸಾಧನವಾದಗಳ ಗತಿ ಏನು? ವಿರುದ್ಧ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ದೌರ್ಬಲ್ಯವು ನಮ್ಮದರ ಶಕ್ತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಂಗತ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ. ನಾವು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾದ ಸತ್ಯದೆಡೆಗೆ ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ವಿಜ್ಞಾನದ ಇತಿಹಾಸವು ವಿಶದಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಂಗತ್ಯವಾದವು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸವಿಡುತ್ತದೆಯೇ ವಿನಾ, ವಿಜ್ಞಾನವು ಆಗಲೇ ತನ್ನ ಗಮ್ಯಸ್ಥಾನವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ.

ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಟೀಕಿಸಿದ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಮೇಲೆಯೂ ಯಾರಾದರೂ ಆರೋಪವನ್ನು ತರಬಹುದು: ಅನುಭವದ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಂಘಟನೆಯಾದ ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಒಂದು ಎಲ್ಲೆಕಟ್ಟನ್ನು ಹಾಕುವುದು ಹೇಗೆ? ಕಲಾತ್ಮಕ ಕಲ್ಪನೆಯು ಯಾವ ಒಂದು ಬಿಂದುವಿನಿಂದಲಾದರೂ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗ ಬಹುದು. ಆ ಬಿಂದುವಿನಿಂದ ಅದು ಹಿನ್ನಡೆಯುತ್ತಾ ಬೆಳೆಯಬಹುದು, ಅಥವಾ ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತಾ ಬೆಳೆಯಬಹುದು. ತನ್ನ ಪ್ರೇಯಸಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ನಿರ್ಭಾಗ್ಯನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ, ಕತೆಯ ರುದ್ರತೆಯು ಅವನ ಮದುವೆಯಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಬಹುದು. ಅಥವಾ ಅವಳನ್ನು ಸಂಧಿಸಿದ ಪ್ರಥಮ ಕ್ಷಣದಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾಗಬಹುದು. ರುದ್ರತೆಯ ಕಾರಣವು ಅವರಿಬ್ಬರ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿಯೇ ಇರಬಹುದು. ಅವರ ಸ್ವಭಾವದ ಕಾರಣವು ಆನುವಂಶಿಕತೆಯಲ್ಲಿರಬಹುದು. ಅಥವಾ ರೋಮಿಯೋ ಜೂಲಿಯಟ್ ರಿಗೆ ಆದಂತೆ ರುದ್ರತೆಯ ಬೀಜವು ಅವರ ಪಿತೃಗಳ ಪೀಳಿಗೆಯವರ ದ್ವೇಷ ದಲ್ಲಿರಬಹುದು. ಕತೆಯ ಮುಂಭಾಗವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಪ್ರೇಯಸಿಯ ಮರಣವೇ ಕತೆಯ ಅಂತ್ಯವಾಗಬೇಕೆ? ಮುಂದೆ ಅವನೇನು ಮಾಡಿದ? ಅವರಿಗಾಗಲೇ ಒಂದು ಮಗುವಿದ್ದರೆ ಅದರ ಮದುವೆಯಾಗಬೇಡವೆ? ಅದಕ್ಕೆ ಮಕ್ಕಳಾಗಬೇಡವೆ? ಆ ಮಕ್ಕಳ ಮದುವೆಯಾಗಿ ಅವಕ್ಕೆ ಮಕ್ಕಳಾಗ ಬೇಡವೆ? ಇದಕ್ಕೆ ಕೊನೆ ಎಲ್ಲಿಯದು? ಆ ಮನೆಯ ಆಳು ಕಾಳುಗಳು, ಅವರ ಸಂಸಾರ, ಅವರ ಮಾತಾ ಪಿತೃಗಳು, ಅವರ ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನ ಕತೆ, ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾ ಹೋದರೆ ಕತೆಗೆ ನಿಜವಾದ ಅಂತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಕಲ್ಪನೆಯು ತನ್ನ ಸಂಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಾಗುವುದು ಹೇಗೆ? ಇದೇ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಕೇಳಬೇಕಾದರೆ: ಕಲಾಕೃತಿಯು ತನ್ನ ವಸ್ತುವಿನ ಗಾತ್ರವನ್ನು ಗಣನೆಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆ ಅಥವಾ ಬೇಡವೆ? ಅದರ ಗಾತ್ರವು ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿಯಾಗಿರಬೇಡವೆ?

ಬೌದ್ಧಿಕ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಯ ಸಾಂಗತ್ಯಗಳಿಗಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ನಾವು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಜ್ಞಾನದ ಸರ್ವ ಪ್ರಾಕಾರಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಒಂದೇ ಒಂದು ಬಂಧ ವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವುದಾದರೆ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಒಂದರೊಡನೆ

ಮತ್ತೊಂದರ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ ಅನಂತ ಬಂಧಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಕಲ್ಪನೆಯು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಬಂಧಗಳಿಗೆ ಗಾತ್ರವು ಪ್ರಧಾನಾಂಶವಲ್ಲ. ಒಂದು ಕತೆಯನ್ನು ಹಲವಾರು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಸಬಹುದಾದರೂ, ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ರೀತಿ ನೀತಿಗಳನ್ನು ಸುಸಂಬದ್ಧತೆಯ ನಿಯಮವು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಈ ನಿಯಮವನ್ನು ಔಚಿತ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಉಚ ಎಂದರೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವುದು – ಎಂಬ ಶಬ್ದದಿಂದ ಔಚಿತ್ಯ ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ರಸದೊಡನೆ ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು; ಪಾತ್ರಗಳು, ಅವುಗಳ ನಡೆ, ನುಡಿ, ಘಟನೆಗಳು, ಮೊದಲಾದುವೆಲ್ಲವೂ ಆ ಕೃತಿಯ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶದೊಡನೆ ಒಂದಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದೇ ಔಚಿತ್ಯದ ಅರ್ಥ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯಾವ ಕತೆಯೂ ಪೂರ್ಣವಲ್ಲ. ಐವತ್ತೆಂಟು ಅಡಿ ಎತ್ತರದ ಬದಲು ಐನೂರ ಎಂಬತ್ತು ಅಡಿಯ ಗೊಮ್ಮಟನನ್ನಾದರೂ ಕೆತ್ತಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದರ ಅವಯುವಗಳು, ನಿಲುವು, ಮೊದಲಾದುವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಂಜಸ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಗಾತ್ರವು ಇಷ್ಟೇ ಏಕಾಯಿತು, ಎಂಬುದು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಸಂಬದ್ಧ ಪ್ರಶ್ನೆ. ತನ್ನ ಗಾತ್ರವನ್ನು ಅಥವಾ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅದು ಸುಸಂಘಟಿತವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಸಾಂಗತ್ಯದ ಸಫಲತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದೆಯೇ, ಎಂಬುದೊಂದೇ ಸುಸಂಬದ್ಧವಾದುದು. ಏಕತೆ, ಕ್ರಿಯೆ, ಕಾಲ, ಪ್ರಮಾಣ, ತೋಲನ, (ಇವುಗಳನ್ನು ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದೆ.) ಇವುಗಳೇ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಗಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ನಿಯಮಗಳು. ಏಕತೆ (unity) ಎನ್ನುವುದು ಕಲೆಯ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವ ಮತ್ತೊಂದು ಶಬ್ದ ಮಾತ್ರ.

ಪ್ರೊ. ಪೆಪ್ಪರ್ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: 'ನಾವು ಮಹತ್ವದ್ದೆಂದು ಎಣಿಸುವ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಹು ಭಾಗವು ಬಾಹ್ಯ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ದೊಡ್ಡವೇ. ಭಾರೀ ಕಲ್ಪನಾಕತೆಗಳು ಕಾದಂಬರಿಗಳಾಗಿವೆಯೇ ವಿನಾ ಸಣ್ಣ ಕತೆಗಳಾಗಿಲ್ಲ. ಮಹತ್ವದ ಕವಿತೆಯು ಮಹಾಕಾವ್ಯ(epic)ಗಳಲ್ಲಿವೆಯೇ ವಿನಾ ಸಾನೆಟ್‌ಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಮಹಾ ಚಿತ್ರಗಳು ತೈಲ, ಟೆಂಪೆರಾ, ಮತ್ತು ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿವೆಯೇ ವಿನಾ ಛವಿಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಮಹತ್ವದ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪವು

ಗೋರಿ, ದೇವಾಲಯಗಳು, ಮತ್ತು ಚರ್ಚುಗಳಲ್ಲಿವೆಯೇ ವಿನಾ ವಾಸದ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಗಾತ್ರವು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಕಲಾತ್ಮಕ ಗಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಮಟ್ಟದ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಮಾಣವು ಬಹು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಗತ್ಯ.'[10] ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುವ ಪೆಪ್ಪರ್‌ರವರೇ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಬಂದಾಗ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ: 'ಚನ್ನಾಗಿ ಸುಸಂಘಟಿತವಾದ ಒಂದು ಆಭರಣದ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ, ಚದುರಿದ ಮೋಹಕತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೂ ಅಸಂಘಟಿತವಾದ ಒಂದು ಚರ್ಚು, ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಉತ್ತಮ? ಅವಯವತ್ವದ ಶ್ರೇಣಿಯೂ (degree of organicity) ಕಲೆಯ ವಸ್ತುಗಳೂ ವಿಲೋಮವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾದರೆ ಈ ಎರಡು ಪ್ರಮಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಬೇಕು? ಒಂದು ವಸ್ತುವು ತನ್ನ ಸಣ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ಕಲೆಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ, ಮತ್ತೊಂದು ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದ ಭಾವಾತ್ಮಕ ಸೌಂದರ್ಯದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಸಫಲವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನೀವು ಆಗಲೇ ನೋಡಿದ್ದೀರಿ.' ಈ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರಮಾಣವು ಚಿಕ್ಕದಾದರೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿರುವ ಆಭರಣದ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಸಫಲವಾದ ಕಲಾಕೃತಿ. ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಮಾಣವು ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಸತ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಒಂದು ಅವಶ್ಯಕ ಸೂಚಕ. ಆದರೆ ಕಲೆಯ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಮಾಣವು ತೀರ ಅಸಂಬದ್ಧವಾದುದಲ್ಲವಾದರೂ, ಅದರ ಸಫಲತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ಪ್ರಧಾನ ಅಂಶವಾಗಲಾರದು. ಅದರ ಆಳ ವಿಸ್ತಾರಗಳಿಗಾಗಿ ನಾವು ಭಾವಗೀತೆಗಿಂತ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಬಹುದು. ಆದರೆ ಭಾವಗೀತೆಯು ಸುಂದರವಲ್ಲವೆಂಬುದು ಇದರ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯೂ ಸ್ವಯಂ-ಅಧಿಕಾರದಿಂದಲೇ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಅದರ ಆಂತರಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯವೇ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ.

---

10 S. C. Pepper: The Basis of criticism in the Arts, 80-81ನೇ ಪುಟ.

೭. § ಸಾಂಗತ್ಯವು ಒಂದು ವರ್ತುಲದಲ್ಲಿ ಸುತ್ತುತ್ತದೆಯೆ?

ಸಾಂಗತ್ಯವಾದದ ವಿರುದ್ಧವಿರುವ ಈ ಟೀಕೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು: ಬೌದ್ಧಿಕ ಬಂಧದಲ್ಲಾಗಲಿ ಕಲೆಯ ಬಂಧದಲ್ಲಾಗಲಿ ಎ, ಬಿ, ಸಿ, ಡಿ, ಇತ್ಯಾದಿ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಸೇರಿ ಒಂದು ಬಂಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಎ.ಯ ಸತ್ಯ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯವು ಬಿ, ಸಿ, ಡಿ, ಗಳನ್ನವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಬಿ.ಯ ಸತ್ಯ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯವು ಎ, ಸಿ, ಡಿ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳನ್ನವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಶವೂ ತನ್ನ ಮೌಲ್ಯದ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಉಳಿದುವುಗಳ ಮೇಲೆ ಹಾಕಿ, ತನ್ನ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವನ್ನು ಉಳಿದುವುಗಳಿಂದ ದೊರಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಂದೊಂದನ್ನಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಸತ್ಯವಾಗಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ. ಅಂಶದಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಮೌಲ್ಯವು ಬಂಧಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ?

ಈ ಟೀಕೆಯು, ಬಂಧವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅಂಶವು ಬದುಕಬಲ್ಲುದು ಎಂಬ, ಮತ್ತು ಸ್ವಯಂಸುಂದರವಾಗಿ ಅಥವಾ ಸತ್ಯವಾಗಿರಬಲ್ಲುದು ಎಂಬ ಪೂರ್ವ ವಿಶ್ವಾಸದೊಡನೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಬಂಧದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ತೆಗೆದರೆ ಎ, ಬಿ, ಸಿ, ಡಿ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳಿಗೆ ಪರಸ್ಪರ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲ. ಅವು ಒಂದು ಬಂಧದ ಅಂಶಗಳಾಗಿ ಬದುಕುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಎ.ಯು ತನ್ನ ಸತ್ಯ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಬಿ. ಸಿ. ಡಿ,ಗಳನ್ನವಲಂಬಿಸಿದರೆ, ತಾನೂ ಒಂದು ಅಂಶವಾಗಿರುವ ಬಂಧದ ಅಂಶಗಳೆಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆಯೇ ವಿನಾ ಸ್ವತಂತ್ರ ವಸ್ತುಗಳೆಂದಲ್ಲ. ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಯಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳು ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಸೇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವು ಇಡಿಯಾಗಿ ಕೂಡಿದರೆ ಎಲ್ಲವಕ್ಕೂ ಉಂಟು ಎಂಬುದೇ ಸಾಂಗತ್ಯವಾದದ ನಿಲುವು. ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮತ್ತು ಪುರಾವಸ್ತು ಸಂಶೋಧನೆಗಳಲ್ಲಿ, ನ್ಯಾಯಾಲಯಗಳ ಸಾಕ್ಷ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಮತ್ತು ದಿನನಿತ್ಯದ ಆಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿ, ನಾವು ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಮನಗಾಣಬಹುದು. ನ್ಯಾಯಾಲಯದ ಸಾಕ್ಷಿಗಳೆಲ್ಲರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿಯೂ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಸಾಂಗತ್ಯವಿದ್ದರೆ, ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರ ಸಾಕ್ಷಿಯೂ ನಿಜ, ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಯಾರನ್ನೂ ನಂಬಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಒತ್ತಾಸೆಯಿರುವಂತೆ

ಇಸ್ಪೇಟು ಎಲೆಗಳನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿದರೆ ಎಲ್ಲವೂ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ; ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೂ ನಿಲ್ಲಲಾರದು.

ಒಂದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಹ, ತನ್ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ತಾನು ಉಳಿದರೆ ಯಾವ ರೇಖೆಯೂ ಸುಂದರವೆನಿಸಲಾರದು. ಇತರ ರೇಖೆಗಳೊಡನೆ ಹೊಂದಿರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನವಲಂಬಿಸಿಯೇ ಯಾವ ಒಂದು ಗೆರೆಯೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಬೇಕು. ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಡಿದುಹಾಕಿ ನೋಡಿದರೆ ಚಿತ್ರದ ಗೆರೆಗಳ ಸೌಂದರ್ಯವು ವಿಕಲವಾಗುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಚಿತ್ರವೇ ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಮಾತು ಸಂಗೀತ, ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಯಾಗಿ ತೆಗೆದ್ಕೊಂಡರೆ ಹೇಗೆ ಯಾವುದೂ ಸತ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೋ ಹಾಗೆಯೇ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಯಾವ ಅಂಗವೂ ಸುಂದರವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲವೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೊಳಪಟ್ಟಿದೆ ಎಂದರೆ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಮಾನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಒಂದು ಚಿತ್ರದ ಅಥವಾ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಯಾವ ಅಂಶದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾದರೂ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಏಕರೀತಿಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಉಳಿದ ಎಲ್ಲದರೊಡನೆಯೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಾಗ ಪ್ರವಚನ ಪ್ರಸಂಗ (universe of discourse) ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯು ಸಹ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಕ್ಷಯರೋಗ ಜೀವಾಣು ಎಂಬುದು ಈ ಜಗತ್ತಿನ ಒಂದು ಸಂಗತಿ. ಬಾದಳ ಎಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಸಹ ಈ ಜಗತ್ತಿನ ಒಂದು ಸಂಗತಿ. ಆದರೆ ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯೂ ಆದ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಅದೇ ಕ್ಷಯರೋಗದ ಜೀವಾಣುವಿಗೂ ಕ್ಷಯರೋಗಕ್ಕೂ, ಬಾದಳನಿಗೂ ಚಿತ್ತೋಡು ಯುದ್ಧಕ್ಕೂ ನೇರವಾದ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ.

ಕಲೆಯ ಬಂಧದ ಬಗೆಗೂ ಈ ಮಾತು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯ ನಾಯಕನು ಎರಡು ಲೋಟ ನೀರನ್ನು ಕುಡಿದನೆಂದರೆ ಅವನು ನಡೆದು ಬಂದಿರುವ ದೂರವೂ ಅವನಿಗೆ ಆಗಿರುವ ಆಯಾಸವೂ ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಎರಡು ಲೋಟದ ಬದಲು ಉದ್ದನೆಯ ಒಂದೇ ಲೋಟ ನೀರನ್ನು ಕುಡಿದನೆಂದರೂ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದೇ

ನಾಯಕನು ನಾಯಕಿಯನ್ನೊಲ್ಲದೆ ಅವಳ ಸಖಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾದ ನೆಂದರೆ ಇಡೀ ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಗಂಭೀರವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯತ್ಯಾಸ ವಿಷ್ಟೆ: ಬೌದ್ಧಿಕ ಬಂಧದ ವೈಶಾಲ್ಯವು ಬಹಳವಾದುದರಿಂದ ಅಂಶಗಳಿಗಿರುವ ನೇರವಾದ ಮತ್ತು ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಸಂಬಂಧಗಳೆಲ್ಲವೂ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿಗೆ ತಕ್ಷಣ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯು ಸಾಂಗತ್ಯದ ಕೇಂದ್ರಿತ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಂಬಂಧದ ಮಹತ್ವವೂ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ತಿಳಿದುಬಿಡುತ್ತದೆ.

೮. § ಸಾಂಗತ್ಯದ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಕತೆ

ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಕಲಾತ್ಮಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಕೆಲಸಮಾಡುವ ವಿಧಾನವೇ ಸಾಂಗತ್ಯಮಯವಾದುದು. ಸಾಂಗತ್ಯದ ನಿಯಮವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಯಾರೂ ಆಲೋಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. 'ನಾನು ನಿಮ್ಮೊಡನೆ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ' ಎಂದರೇನು? ನನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಸಾಕ್ಷ್ಯ ಮತ್ತು ನನಗೆ ತಿಳಿದಿರುವ ಅಂಶ ಗಳೊಡನೆ ನಿಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಮಿಡಿಯುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಅದರ ಅರ್ಥ. 'ನೀವು ಹೇಳುವ ಸಾಂಗತ್ಯವಾದವನ್ನೂ ನಾನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ' ಎನ್ನುವುದರ ಅರ್ಥವೂ ಅಷ್ಟೇ: 'ಬೌದ್ಧಿಕ ಮತ್ತು ಕಲಾತ್ಮಕ ಅನುಭವದ ಬಗೆಗೆ ನನ್ನ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯು ಒಂದು ತೆರನಾಗಿದೆ. ನಿಮ್ಮ ವಾದಕ್ಕೂ ಅದಕ್ಕೂ ಸಾಂಗತ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ನಿಮ್ಮ ಸಾಂಗತ್ಯವಾದವೂ ತಪ್ಪು.' ಸಾಂಗತ್ಯವಾದವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವವರು ಸಹ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅದನ್ನು ನಂಬಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಈ ವಾದದ ಪರವಾಗಿ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಕೊಡಿ ಎಂದು ಕೇಳುವವರಿಗೆ ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು: 'ನಾವು ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಕೊಡುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ನೀವು ಇದನ್ನು ನಂಬಿದರೆ ಒಳ್ಳೆಯದು, ನಂಬದಿದ್ದರೂ ಒಳ್ಳೆಯದು. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ವಾದವನ್ನು ನಂಬದಿದ್ದರೂ ನೀವು ಅದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ನಿಮ್ಮ ಸಂಶಯವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೀರಿ.'

ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತು: ದರ್ಶನಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದ, ವಾಸ್ತವವಾದ, ಸತ್‌ಪ್ರಪಂಚವಾದ, ಮೊದಲಾಗಿ

ಅನೇಕ ಪಂಥಗಳಿವೆ. ಸಾಂಗತ್ಯವಾದವು ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ನಿಯಮವೇ ವಿನಾ, ಅದು ಯಾವ ಒಂದು ತತ್ವಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೂ ಗಂಟುಬಿದ್ದು ಕುಳಿತಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ತತ್ವಸಿದ್ಧಾಂತವು ಯಾವುದಾದರೂ ಸತ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಯಾವ ಪಂಥದ ದಾರ್ಶನಿಕನಾದರೂ ಸಾಂಗತ್ಯನಿಯಮಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

೬ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ

ಸಾಂಗತ್ಯ ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ ಶಬ್ದಗಳು

೧. § ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ

ಚಿತ್ರಕಲಾ ವಿಮರ್ಶೆ, ಸಂಗೀತ ವಿಮರ್ಶೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ, ಮೊದಲಾಗಿ ಕಲೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಾಕಾರವೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಲೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು, ಅದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಕಲೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವಾಗ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಲೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಾಕಾರಕ್ಕೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಲಕ್ಷಣ, ಅನುಕೂಲ, ಮತ್ತು ಮಿತಿಗಳಿವೆ. ಸಂಗೀತಗಾರನು ತನ್ನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಬಹುದಾದುದನ್ನು ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದನು ಸಾಧಿಸಲಾರ. ಹಾಗೆಯೇ, ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದನು ಸಾಧಿಸುವುದನ್ನು ಸಂಗೀತಗಾರನೂ ಸಾಧಿಸಲಾರ. ಒಂದು ಕಾಲಿಕವಾದ ಕಲೆಯಾದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ದೇಶಿಕ ಕಲೆ (temporal and spatial). ಆದರೆ ಸಂಗೀತಗಾರನ ಸೃಷ್ಟಿಯು, ತಾನು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ನಿಮಿಷದಲ್ಲಿಯೇ ನಷ್ಟವಾಗುವುದಾದರೆ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಶತಮಾನಗಳಾದರೂ ಉಳಿಯಬಲ್ಲುದು.[1] ಗತಿಯು ಒಂದು ಕಲೆಯ ಜೀವಾಳವಾದರೆ ವಿಸ್ತಾರವು ಮತ್ತೊಂದರ ಮೂಲ ಗುಣ. ಗಾಯನದ ಬಗೆಗೆ 'ಲಯ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ನಾವು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತೇವೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ 'ಲಯ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಉಪಯೋಗಿಸ-

---

1 ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಹ ರಿಕಾರ್ಡ್ ಮಾಡಿ ಎಷ್ಟು ದಿನವಾದರೂ ಇಡಬಹುದಲ್ಲ, ಎಂದು ಮರುಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ರಿಕಾರ್ಡ್ ಮಾಡುವುದು ಸಂಗೀತ-ಕಲಾ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಲ್ಲ. ಬಣ್ಣವು ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸಿನ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಬಹು ದಿನದವರೆಗೂ ಅಳಿಯದೆ ನಿಲ್ಲುವ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿಯೇ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಲ್ಪಟ್ಟರೂ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಬಳಸುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ, ಚಿತ್ರ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ 'ಏಕತೆ'ಯು ಒಂದನ್ನೊಂದು ಎಷ್ಟೇ ಹೋಲುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಈ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಲೆಗಳ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅರ್ಥದ ಛಾಯೆಯಿರುತ್ತದೆ.

ಕಲೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಾಕಾರದ ವಿಮರ್ಶೆಗೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಶಬ್ದಗಳಿವೆ. ಮತ್ತು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಶಬ್ದಕ್ಕೂ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶವು ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ ಎಲ್ಲ ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ನಿರ್ಧರಿಸುವುದಲ್ಲ. ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದಷ್ಟೇ ನಮ್ಮ ಕೆಲಸ. ಈ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯಾರ್ಥವು ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಅವು ಗಳ ವಿಶೇಷಾರ್ಥಗಳ ಗೊಡವೆಗೆ ನಾವು ಹೋಗುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಗೆ, ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾಣಬಹುದು. ಅಥವಾ ಸಾಂಗತ್ಯನಿಯಮವೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳಾಗಿವೆಯೋ ಎಂಬುದನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವುದಷ್ಟೇ ನಮ್ಮ ಕೆಲಸ.

ಇಂತಹ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಬಗೆಗೆ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮತವಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಲು ಪ್ರಾಯಶಃ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳಿವೆ: ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ತಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದು, ಉಳಿದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ತಮ್ಮದು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ, ಅಥವಾ ತಮ್ಮದರಿಂದ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಅದೂ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಪರಸ್ಪರ ಒಂದು-ಗೂಡಿಸಲಾಗದಂತಹ ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶವು ಈ ವಿಪರೀತ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸುವುದೂ ಅಲ್ಲ, ಅಥವಾ ಯಾವ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವುದೂ ಅಲ್ಲ. ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿದ್ದು, ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದ ಕೆಲವು ಪ್ರತ್ಯಯಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದಷ್ಟೇ ನಮ್ಮ ಕೆಲಸ.

ಎಲ್ಲ ವಿಧವಾದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಆಕಾರವು (form) ಅತ್ಯಂತ

ಮೂಲಭೂತವಾದುದು. ಏಕತೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಹ ವಿಮರ್ಶಕರು ಬಹುವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಮಾಣ, ಲಯ, ತೋಲನ, ವೈಷಮ್ಯ (contrast), ವಿಕಾಸ, ಮೊದಲಾದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೂ ನಾವು ಪದೇ ಪದೇ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಈ ಶಬ್ದಗಳ, ಇದ್ದುದರಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತಿಕರವಾದ ಒಂದು ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಪ್ರೊ. ಪಾರ್ಕರ್ ಅವರು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಒಟ್ಟು ಆರು ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳಿವೆ:(೧) ಆವಯವಿಕ ಏಕತೆ; (೨) ವಸ್ತು; (೩) ವಸ್ತುಲಕ್ಷಿತ ಪರಿವರ್ತನೆ (thematic variation); (೪) ತೋಲನ; (೫) ಉತ್ಕ್ರಮ, ಅಥವಾ ಗೌಣೀ ವೃತ್ತಿನಿಯಮ; ಮತ್ತು (೬) ವಿಕಾಸ, ಅಥವಾ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ನಿಯಮ.[2] ಈ ಎಣಿಕೆಯು ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮೂಲ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳನ್ನು ಅರಿಯಲು ಸಹಾಯಕವಾಗುವುದಾದರೂ, ನಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ತೃಪ್ತಿಕರವಾಗಿ ಈಡೇರಿಸಲಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಎಣಿಕೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲ ಕಲಾಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೂ ಸಮನಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಂತಹ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವನ್ನೂ ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಪಾರ್ಕರ್ ಅವರ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಸಂಖ್ಯೆಯ 'ವಸ್ತು' ಎಂಬ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ಅದರ ನಿಜ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮಾಲ್-ಕೌಂಸ್ ರಾಗದ ವಸ್ತು ಯಾವುದು? ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಾಗಕ್ಕೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ರಸವಿದೆ, ಭಾವವಿದೆ. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಿಂಫೋನಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹೇಳುವಂತಹ 'ವಸ್ತು'ವು ಯಾವುದಿದೆ? ಇಲ್ಲಿ ಗಾಯಕನು ಹಾಡುವ ಗೀತದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸಂಗೀತದ ವಸ್ತುವೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಬಾರದು ಅಷ್ಟೇ. ಕೇವಲ ತಂತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನುಡಿಸುವಾಗ ಒಂದು ರಾಗಕ್ಕಿರುವ 'ವಸ್ತು' ಯಾವುದು?

ಆದುದರಿಂದ ತುಂಬ ಮಿತಸಂಖ್ಯೆಯ ನಮ್ಮದೇ ಆದ ಒಂದು ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ನಾವು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ (೧) ಆಕಾರ, ಅಥವಾ ಏಕತೆ; (೨) ಲಯ; ಮತ್ತು (೩) ಸಂಮಿತಿ (symmetry) ಎಂಬ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳಿದ್ದರೆ ಸಾಕು. ಇತರ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು ಹೇಗೆ ಈ ಮೂರರಲ್ಲಿ ಒಂದರೊಳಗೆ ಸೇರಬಲ್ಲುವು ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಅಗತ್ಯ

2 Dewitt H. Parkar: The Analysis of Art, 2ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ.

ವಿದ್ದೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಬಹುದು. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳೂ ಹೇಗೆ ಸಾಂಗತ್ಯ ನಿಯಮದ ವಿಭಿನ್ನರೂಪಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.

೨. § ಆಕಾರ

ಆಕಾರವು ಅಪರಿವರ್ತಿತರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದು ವಸ್ತುವಿಗೆ ವಿರೋಧವಾದುದಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯು ತಾನು ಇರುವಂತೆ ಮಾಡಿರುವ ಒಳನಿಯಮ. ಆಕಾರವೆಂದರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತಹ ಸಣ್ಣಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ, ನಾಟಕ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ಭಾವಗೀತೆ, ಮೊದಲಾದ ಜಾತಿಯಲ್ಲ; ಕಲಾಕೃತಿಯ ಬಾಹ್ಯ ರೂಪವೂ ಅಲ್ಲ. 'ಕಲಾವಿದನು ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಆಕಾರವು ರೇಖೆ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಗಳ ಅಂದವಾದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದು.'[3] ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಒಳ್ಳೇ ಆಕಾರ-ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇದೆ ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವು, ಅವನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಅಂಶಗಳು ಬಂಧದೊಡನೆ ಒಂದೇ ಆಗಿವೆ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣಪೂರ್ಣವಾಗಿವೆ ಎಂದು. ಬೇರೆ ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ, ಆಕಾರವು ಏಕತೆಯ ನಿಯಮ; ಅದು 'ಅನೇಕ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಭಾಗಗಳ ಆವಯವಿಕ ಏಕೀಕರಣ.'[4] ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯೂ ಅನೇಕ ಮೂಲ ಅಂಶಗಳ ಸಂಘಟನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ತಾಳ, ಶಬ್ದದ ಗಾತ್ರ (Volume), ಸ್ಥಾಯಿಯ (Pitch) ಏರಿಳಿತ, ಮತ್ತು ಸ್ವರವಿಕಾಸಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಏಕೀಕರಿಸುವ ನಿಯಮವೇ ಸಂಗೀತ. ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳೂ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ಣ ವಿಕಾಸದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಶಗಳಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಿರಬೇಕು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಒಂದು ಅಂಶವೂ ಅತಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯಲು, ಅಥವಾ ತೀರ ಗೌಣ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿಯಲು ಉತ್ತಮ ಸಂಗೀತಗಾರನು ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಶಕ್ಕೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ, ಮಹತ್ವವಿದೆ, ಪಾತ್ರವಿದೆ. ಆದರೆ

---

3 James L. Jarret: The Quest for Beauty, 215ನೇ ಪುಟ.

4 Morris weitz: Philosophy of the Arts, 48ನೇ ಪುಟ.

ಅದು ಬಂಧದ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶದಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿರುವ ತನಕ ಮಾತ್ರ. ಇಲ್ಲಿ ಅಂಶವು ಬಂಧಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಹುಟ್ಟಿತೋ, ಬಂಧವು ಅಂಶಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಆವಿರ್ಭವಿಸಿತೋ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಅಸಂಗತವಾದುದು: ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ, ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ಅನುಕ್ರಮಿಕವಾಗಿ ಅಲ್ಲ, ಹೇಳಬಹುದಾದರೆ, ಕಲಾಕೃತಿಯೆಂದು ನಾವು ಕರೆಯುವುದು ಬಂಧವನ್ನೇ ಹೊರತು ಅಂಶಗಳನ್ನಲ್ಲ. ಬಂಧದ ವಿಕಾಸವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಗುರುತುಗಳಿಗೆ ಅಂಶಗಳೆಂದು ಹೆಸರು.

ಏಕತೆ (Unity) ಎಂಬ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಗೊಳಿಸಿದವನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ರುದ್ರನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಾಲೈಕ್ಯ, ಸ್ಥಳೈಕ್ಯ, ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯ ಎಂಬ ಮೂರು ವಿಧವಾದ ಏಕತೆಗಳಿರಬೇಕು. ಇದಲ್ಲದೆ ಒಂದು ರುದ್ರನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆರಂಭ, ಮಧ್ಯ, ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯವೆಂಬ ಮೂರು ಘಟ್ಟಗಳೂ ಇರಬೇಕು. ನಾವು ಆಕಾರವೆಂದು ಕರೆಯುವ ಪ್ರತ್ಯಯವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಕ್ರಮವು ಒಂದು ವಿಧವಾಗಿದ್ದು ಆ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವು ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯೇ ತೆರನಾಗಿರಬಹುದು. ಪ್ರಾರಂಭದ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಮುಪ್ಪಿನ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿ, ನಂತರ ಅವನ ಬಾಲ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸಬಹುದು. ಹಿಂದಿನ ಕತೆಯನ್ನು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ತೋರಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ತೋರಿಸಿದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಕತೆಯನ್ನು ಅದರ ಕಾಲಿಕ ಮತ್ತು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ಪರಿಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಏಕತೆ ಎಂದರೆ ಅನುಕ್ರಮಗಳ ಬೌದ್ಧಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಆಕಾರವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಇದನ್ನಲ್ಲ. ಭಾವನೆಗಳು ಸಂಘಟಿತವಾಗಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತರುವ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಆಕಾರವೆನ್ನಬಹುದು.

ಸಾಂತಾಯನರು ಹೇಳುವಂತೆ,'ಒಂದು ಬಾಹುಲ್ಯದ ಏಕತೆ'[5](Unity of a manifold)ಯನ್ನು, ಅಥವಾ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸುವ

---

5 Sense of Beauty, 73ನೇ ಪುಟ.

ನಿಯಮವೇ ಆಕಾರ. ಅದು ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಿಹಿತವಾಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸುವ ಆಧಾರನಿಯಮ.

ಸಂಗೀತದಂತೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಆಕಾರವು ನೇರವಾಗಿ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ, ಮೊದಲಾದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಕಾರವೆಂಬ ಪ್ರತ್ಯಯದ ಅರ್ಥವೇನು? ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಬಂಧವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವ ರೀತಿಯಾಗಲಿ ಅಂಶಗಳಾಗಲಿ ಬಂಧದ ಮೂಲೋದ್ದೇಶದೊಡನೆ ಒಂದಾಗಿರುವ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಆಕಾರವೆಂದು ಹೆಸರು. ಬಂಧಕ್ಕೆ ವ್ಯತ್ಯಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡದೆ ಯಾವುದನ್ನು ವಿಚ್ಛೇದಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೋ ಅದೇ ಅಂಶ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಬಂಧಕ್ಕೂ ಅಂಶಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಭಾವಾತ್ಮಕ ವರ್ಣನೆಯಾದರೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ಬಂಧಕ್ಕೂ ಅಂಶಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಏಕೋದ್ದೇಶವನ್ನು ಎತ್ತಿತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ಏಕತೆಯು ಸಾಮಂಜಸ್ಯ ನಿಯಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ತರ್ಕದಲ್ಲಾಗಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಸಾಮಂಜಸ್ಯವು ಸಂಘರ್ಷಹೀನತೆ ಎಂಬ ಕೇವಲ ಅಭಾವಾತ್ಮಕ ಅರ್ಥದ ಜೊತೆಗೆ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಸಂಬಂಧ ಎಂಬ ಭಾವಾತ್ಮಕ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಹರ್ಬರ್ಟ್ ರೀಡ್ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: '(ಗುರುತ್ವಾಕರ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರದಂತೆ) ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಗೂ ನಿರ್ದೇಶದ ಒಂದು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಬಿಂದು ಇರುತ್ತದೆ. ಆಕೃತಿಯ ರೇಖೆಗಳು, ತಲ, ಮತ್ತು ದ್ರವ್ಯರಾಶಿಗಳು ಈ ಬಿಂದುವಿನ ಸುತ್ತಲೂ ಒಂದು ಸಮಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಶಾಂತವಾಗುವಂತೆ ಹರಡಿರುತ್ತವೆ. ಸಾಮಂಜಸ್ಯವೇ ಈ ಎಲ್ಲ ಮಾತ್ರ(mode)ಗಳ ರಚನೆಯ ಉದ್ದೇಶ. ನಮ್ಮ ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ತೃಪ್ತಿಗೊಳಿಸುವುದೇ ಸಾಮಂಜಸ್ಯ.' [6]

'ಒಪ್ಪುವಂತಹ ಏಕತೆಯಾಗುವಂತೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದೇ ಸಾಮಂಜಸ್ಯ. ವಿಭಿನ್ನ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಒಂದು ಏಕೀಕೃತ ಬಂಧಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದು, ಅಥವಾ ಅವುಗಳನ್ನು ಒಂದು ಏಕೀಕೃತ

---

6 The Meaning of Art, 15ನೇ ಪುಟ.

ನಿಯಮದ ಭಾಗಗಳೆಂದು ತೋರಿಸಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ತೃಪ್ತಿಗೊಳಿಸುವುದೇ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಲೆಯ ಕೆಲಸವಾದುದರಿಂದ, ಸಾಮಂಜಸ್ಯವು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲೆಯ ಪ್ರಧಾನ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಿದೆ.'[7]

ಸಾಮಂಜಸ್ಯ ಎಂಬ ಪ್ರತ್ಯಯವು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟರೂ, ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಹ, 'ವರ್ಣ ಮತ್ತು ರೇಖೆಗಳ ಸಮಂಜಸವಾದ ಲೀಲೆ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಇದೇ ಶಬ್ದವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸದಿದ್ದರೂ ಈ ಪ್ರತ್ಯಯವು ಕಲೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಾಕಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಸಾಮಂಜಸ್ಯವೆಂಬ ಪ್ರತ್ಯಯವು ಅವಶ್ಯಕತೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಅಭಾವಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪರಸ್ಪರ ಅಸಾಂಗತ್ಯವಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಎಂಬ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಪಾತ್ರದ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ಅಸಂಗತವಾದುದೆಂದು ನಾವು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಷಯವಾಗಿ ನಾವು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಕಾವ್ಯವು (ಅಥವಾ ಕಾದಂಬರಿ ಇತ್ಯಾದಿ) ಮಾಡಿರುತ್ತದೆಯೋ, ಅದನ್ನೇ ನಾವು ಪಾತ್ರವೆನ್ನಬಹುದು. ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಯು ಬೆಳೆದು, ಮಧ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ ಅದರ ವರ್ತನೆಯು ಮೊದಲಿನಿಂದ ಬೆಳೆದ ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದ್ದರೆ ಆ ಪಾತ್ರದ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ಅಸಂಗತವಾದುದು ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ತರ್ಕದ ವ್ಯಾಘಾತ ನಿಯಮವನ್ನು ಕಲ್ಪನೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಅನ್ವಯಿಸುವುದೇ ಇದರ ಒಳ ಅರ್ಥ.

ಚಿತ್ರ, ನೃತ್ಯ, ಶಿಲ್ಪ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಸಾಮಂಜಸ್ಯ ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಒಂದು ಚಿತ್ರದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಸಫಲತೆಯು ವರ್ಣಗಳ ಅಸಾಮಂಜಸ್ಯದಿಂದ ಆಗಿರಬಹುದು. ಒಂದು ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಗಾತ್ರವು ಅಸಮಂಜಸವಾಗಿ ರೂಪಿತವಾಗಿರಬಹುದು. ಒಂದು ನೃತ್ಯ ಭಂಗಿಯ ಅಥವಾ ಚಿತ್ರದ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳ ಅರ್ಥಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಡುವೆ

---

7 D. D. Runes ಮತ್ತು H. G. Schrickelರಿಂದ ಸಂಪಾದಿತವಾದ Encyclopaedia of Arts. Harmony ಎಂಬ ಲೇಖನ.

ಅಸಮಂಜಸತೆ ಇರಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯು ಸಾಕು. ನರ್ತಕನು ಎದುರಿಗೆ ಬಾಗಿ ಕುಳಿತಿರುವವನ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಹಸ್ತವನ್ನು ಪತಾಕ ಮುದ್ರೆಯಲ್ಲಿ ನೀಡಿದ್ದು, ಸಂಧಿಸಿದ ಹುಬ್ಬಿನ ತುದಿಗಳಿಂದ ಮುಖವು ಕೋಪವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ ಹಸ್ತದ ಅರ್ಥಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಮುಖದ ಅರ್ಥಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಅಸಮಂಜಸತೆಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಹಸ್ತವು ಅಭಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ ಮುಖವು ಕೋಪದ ಅಥವಾ ಸೇಡಿನ ಭಾವವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರೆ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಅರ್ಥಗಳಿಂದ ನೃತ್ಯವು ರಸಾಭಾಸವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಆಕಾರದ ಪ್ರತ್ಯಯದ ನಮ್ಮ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಮುಕ್ತಾಯಪಡಿಸುವ ಮುನ್ನ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯಾಂಶವಿಷ್ಟು: ಆಕಾರವು ಕಲೆಯ ಏಕತೆಯ ನಿಯಮ. ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧವೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಮಂಜಸವಾಗಿಯೂ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುವ ಅಂಶಗಳು ಏಕತೆಗೆ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕ. ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳನ್ನೂ ಒಂದು ಸುಸಂಘಟಿತ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಒಂದುಗೂಡಿಸುವುದೇ ಸಾಂಗತ್ಯವೆಂದು ನಾವು ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆವು. ತನ್ನ ಎಲ್ಲ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪರಸ್ಪರ ಜೀವಂತ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಜ್ಞಾನವು ವಿಕಾಸವಾಗುವ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯನಿಯಮವೆಂದು ಹೆಸರು. ಹಾಗೆಯೇ ಕಲ್ಪನೆಯು ತನ್ನ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ತಾನೇ ರಚಿಸಿಕೊಂಡು, ಆ ವಿಭಾಗಗಳು ಕಲ್ಪನೆಯ ಬಂಧದ ಉದ್ದೇಶದ ಅಂಗಗಳಾಗುವಂತೆ ಒಂದುಗೂಡಿರುವ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಆಕಾರವೆಂದು ಹೆಸರು. ಕಲೆಯ ಆಕಾರವನ್ನು ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವಾಗ ಸಾಮಂಜಸ್ಯ ಎಂಬ ಪ್ರತ್ಯಯವು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಮೂಲತಃ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಶಬ್ದಗಳೇ.

೩. § ಲಯ

ಲಯವು ಎಲ್ಲ ಪ್ರಾಕಾರಗಳ ಕಲೆಯ ಜೀವವೆಂದು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಲಯ ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಕಾಲಿಕ ಕಲೆಗಳಾದ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇತರ ಕಲೆಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ.

ಅಳತೆಗೆ ಸಿಕ್ಕುವ ಒಂದು ಅರ್ಥವು ಪ್ರಗತಿಶೀಲವಾಗಿ ಪುನರ್ಘಟಿತ ವಾಗುತ್ತಿದ್ದರೆ ನಮಗೆ ಲಯದ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಒಂದು ಗತಿಯ ಪ್ರಗತಿಪರ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ನಾವು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸುವ ರೀತಿಗೆ ಲಯವೆನ್ನಬಹುದು. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ವಿಮರ್ಶಕರಿಬ್ಬರೂ ಒತ್ತಿಹೇಳುತ್ತಾರೆ. 'ಗಮನಿಸಬಹು ದಾದ ಒತ್ತುಗಳ ಶ್ರೇಣಿಗೆ ಭಾಷೆಯ ಲಯವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ.'[8] 'ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧ ಗತಿಯ ಮುಖ್ಯಾಂಶವಾದ ನಾದಮಯ ಅಥವಾ ಸಾಂಗತ್ಯ ಪೂರ್ಣ ಪುನರ್ಘಟನೆಯೇ' ಲಯ.[9] 'ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಆಕೃತಿಯು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ ಭಾಷೆಯು ಲಯಬದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ.'[10] 'ಲಯವೆಂಬುದು ತಾನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬೇಕೆಂದಿರುವ ಭಾವನೆಯೊಡನೆ ಸಾಂಗತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದದ ಕಾಲಿಕ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭಾವನೆ.'[11] ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ, 'ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕ್ಷಯ ಹೊಂದುತ್ತಿರುವ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ದ್ರವ್ಯರಾಶಿಗಳ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯೇ' ಲಯ.[12] 'ಒಂದೇ ತೆರನಾದ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು (phenomena) ನಿಯತ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಪುನರ್ಘಟಿಸು ವುದೇ ಲಯವೆಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಕಾಲಾವಧಿಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದು ಲಯದ ಮೂಲ ಅವಶ್ಯಕತೆ.'[13] '....ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾಲ ಲಕ್ಷಣಗಳೊಡನೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅವಶ್ಯಕತೆಯು ನಿಶ್ಚಯ ಮತ್ತು ಏಕಸಮತೆಗಳಿಂದ ಪೂರೈಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ....ಮೇಲೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಏಕಸಮತೆ ಮತ್ತು ನಿಶ್ಚಯವೆಂಬ ಶಬ್ದಗಳು ಒಂದು ಅವಶ್ಯಕ ಜೋಡಿ ಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ.'[14]

---

8 Abercrombie: poctry: Its music and meaning, 16ನೇ ಪುಟ.

9 ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರು: Future poetry, 25ನೇ ಪುಟ.

10 Emid Hammer: The Metres of English poetry, 2ನೇ ಪುಟ.

11 Encyclopaedia Britanica, Rhythm ಕುರಿತ ಲೇಖನ.

12 Herbert Read: The Meaning of Art, 26ನೇ ವಿಭಾಗ, ಡಿ.

13 Charlton m. Lewis: The principles of English verse, 2ನೇ ಪುಟ.

14 Percy A. Scholes ಅವರಿಂದ ಸಂಪಾದಿತ The oxford companion to Music. Rhythm ಕುರಿತ ಲೇಖನ.

ಮೇಲೆ ಉದ್ಧರಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳೂ, ಲಯವು ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ಕಾಲಾವಧಿಯನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಿಕೊಂಡು ಸಾಗುವ ಗತಿ ಎಂಬುದರ ಬಗೆಗೆ ಏಕಾಭಿಪ್ರಾಯವುಳ್ಳವುಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಕಾಲಾವಧಿಯು ಬರೀ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಅವಧಿಯಾಗಬಾರದು. ಒಂದು ನಿಮಿಷವನ್ನು ಅರುವತ್ತು ಕ್ಷಣವೆಂದು ಭಾಗಿಸುವಂತೆ ಕಾಲದ ಸಾಂಖ್ಯಾವಿಭಜನೆಯು ಲಯವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಗತಿಯು ತನ್ನ ವಿಕಾಸಪಥದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವ ಅರ್ಥದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಕಾಲಾವಧಿ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ತಾನು ಕ್ರಮಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವಾಗ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅರ್ಥದ ರೀತಿಗೆ ಲಯವೆನ್ನಬೇಕು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಲಯವೆಂಬುದು ಅಮೂರ್ತ ವಲ್ಲ, ಅಥವಾ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ರಚನಾವಿನ್ಯಾಸವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಕಲಾನು ಭವದ ವಿಧಾನವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಒಂದು ಗುಣವಾಚಕ ಪ್ರತ್ಯಯ. ಅನುಭವವು ಪ್ರಗತಿಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಪ್ರವಹಿಸಿ ದರೆ ಮಾತ್ರ ಅದಕ್ಕೆ ಲಯದ ಮೌಲ್ಯವು ಬರುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಪನೆಯು ತನ್ನ ಸಂಘಟನಾಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿತ್ವದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದೆವು. ಇದೇ ನಿಯಮ ವನ್ನು ಲಯದ ಬಗೆಗೂ ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು: 'ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನೂ ಭಾವನೆಗಳನ್ನೂ ಶಬ್ದದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವೂ ಪುನರ್ಘಟಿತವೂ ಆದ ಪ್ರಮಾಣಗಳಿಗೆ ಅನುರೂಪಿಸಿದರೆ ಅವು ಮನಸ್ಸು ಆತ್ಮಗಳನ್ನು ವಶ ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾನವ ಜಾತಿಯು ಕಂಡುಕೊಂಡಾಗ ಅವರು ಕಲೆಯ ಕೇವಲ ಒಂದು ಸಾಧನವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲಿಲ್ಲ; ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪುನರ್ಘಟನೆಯ ನಿಯಮದಿಂದ ಪ್ರೋಷಿತವಾದ ತೋಲನಾತ್ಮಕ ವಾದ ಸಮಂಜಸತೆಯು ಸೃಷ್ಟಿತ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಅಮರತೆಯ ಆಧಾರ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವರು ಕಂಡುಹಿಡಿದರು. ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಯ ಈ ರಹಸ್ಯದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಬೆಳೆಯುವುದೇ ಛಂದೋಗತಿ, ಎಂಬು ದನ್ನು ಮಾನವ ಜಾತಿಯು ಅರಿಯಿತು.'[15]

ಲಯವು ಕೇವಲ ಕಲೆ ಎಂಬ ಉತ್ತುಂಗ ಮಟ್ಟದ ಅನುಭವದ ಗುಣ

---

15 Future poetry, 25–26ನೇ ಪುಟ.

ವೆಂದು ನಾವು ಭಾವಿಸಬಾರದು. ನಮ್ಮ ದಿನನಿತ್ಯದ ಅನುಭವದಲ್ಲಿಯೂ ಲಯದ ಸಂವೇದನೆಯಿರುತ್ತದೆ. ನಡೆಯುವಾಗ, ಉಸಿರಾಡುವಾಗ, ದೇವಾಲಯದ ಗಂಟೆಯ ದನಿಯನ್ನು ಆಲಿಸುವಾಗ, ಅನುಭವವು ಲಯ ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ದೇವಾಲಯದ ಗಂಟೆಯು ಯಾಂತ್ರಿಕ ಏಕ ರೂಪದಿಂದ ನುಡಿದರೂ ನಾವು ಅದನ್ನು ಲಯಬದ್ಧವಾಗಿ ಕೇಳುತ್ತೇವೆಂದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರವು ಸಿದ್ಧಮಾಡಿ ತೋರಿಸಿದೆ. ಗಂಟೆಯ ಡಿಂಗ್, ಡಿಂಗ್, ಡಿಂಗ್, ಡಿಂಗ್ ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ನಮ್ಮ ಕಿವಿಗೆ ಡಿಂಗ್ ಡಾಂಗ್, ಡಿಂಗ್ ಡಾಂಗ್ ಎಂದು ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆ. ಲಯರಹಿತವಾಗಿ ನಡೆಯಲು ಅಥವಾ ಸುತ್ತಿಗೆಯಿಂದ ಬಡೆಯಲು ಅಥವಾ ಶ್ವಾಸೋಚ್ಛ್ವಾಸಗಳನ್ನು ಮಾಡಲು ನಾವು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೂ ಸುಲಭವಾಗಿ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ನಮ್ಮ ಶಕ್ತಿಯ ಮಿತೋಪಯೋಗ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾಗಿದೆ. ದಿನನಿತ್ಯದ್ದಾಗಲಿ, ಬೌದ್ಧಿಕ ರೂಪದ್ದಾಗಲಿ, ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಲಿ, ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರವಹಿಸುವುದು ಅನುಭವದ ಮೂಲಗುಣ. ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ಆಗಲಿ, ಅಥವಾ ಲಯವೇ ಆಗಲಿ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತೀರ ಆಳದಲ್ಲಿ ಅಸಿದ್ಧ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅನುಭವದ ವಸ್ತುವಿನೊಡನೆ ಏಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಲಯವನ್ನೂ ಅನುಭವದ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಲಯವೇ ವಸ್ತುವಾಗಿ ವಸ್ತುವು ಲಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸೇವಕನಾಗಿರುವ ಮಟ್ಟ ಅದು. ಆದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಅನುಭವದ ಕ್ಷುದ್ರ ವಸ್ತುವು ಮೇಲುಗೈಯನ್ನು ಪಡೆದು ಲಯವು ಕಂಡೂ ಕಾಣಿಸದ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಕಲಾನುಭವಕ್ಕೂ ಶ್ರೈಣಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆಯೇ ವಿನಾ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ. ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ಸಾಧನವಾದಿಯೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಕಲೆಯು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಲಯವು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಜೀವನದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಾಧನ ಮಾತ್ರವಾದರೆ ನಾವು ಅದನ್ನೇ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಮೌಲ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ, ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವವು ಲಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕರಗಿಹೋಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ.

ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯುವ ಮುನ್ನ ಕವಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ಅಥವಾ ಉಪಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ಅಥವಾ ಸುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಸ್ಪಷ್ಟ ರಚನೆಯು (structure) ಸಂವೇದನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಬೆಳೆಯುವಾಗ ಅದು ಈ ರಚನೆಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿ ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕವಿತೆಯು ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಅದು ಮೂಲ ರಚನೆಯ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಹರಿಯುತ್ತದೆ; ಹರಿದು ಪುನಃ ಮೂಲ ರಚನೆಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಪುನಃ ಪುನಃ ಆಗುವ ಪರಿಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮೂಲ ರಚನೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವೂ ಆಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಮೂಲದ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ಮೀರುವುದು ಮತ್ತು ಪುನಃ ಅದರೊಳಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಅದನ್ನೇ ಹೊಂದಿ ನಡೆಯುವುದು – ಈ ವೈಷಮ್ಯದಿಂದ ರಚನೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ ರಚನೆಯು ಒಮ್ಮೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ರಸಿಕನ ಕಲ್ಪನೆಯ ಅರಿವಿಗೆ ಬಂದರೆ ಸಾಕು, ನಂತರ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಶಬ್ದವಿಲ್ಲದ ಮೌನವು ಕೆಲವು ಕ್ಷಣಗಳವರೆಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರೂ, ಅವನು ಆ ಮೌನದ ಅವಧಿಗೂ ರಚನೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಲಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯವು ವೈಷಮ್ಯ ನಿಯಮವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಒಂದು ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಧಿಸುವ ಶಬ್ದಾಭಾವದಲ್ಲಿಯೂ ಭಾವಾತ್ಮಕ ಲಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ.

ಲಯಕ್ಕೂ ಛಂದಸ್ಸಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ವಿವರಗಳು, ಪರಿಣತರು ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾದುವುಗಳಾದರೂ, 'ಗಮನಿಸಬಹುದಾದುದಲ್ಲದೆ ಪುನರ್ಘಟಿಸುವ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆಕಾರರೀತಿಯನ್ನು ರಚಿಸುವ ಒತ್ತುಗಳ ಶ್ರೇಣಿ'ಯನ್ನು ಛಂದಸ್ಸೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಹೇಳುವ ಅಬರ್‌ಕ್ರೋಂಬಿಯವರು ಲಯವನ್ನು, 'ಗಮನಿಸಬಹುದಾದ ಒತ್ತುಗಳ ಶ್ರೇಣಿ' ಎಂದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಿಂದ ಒಂದು ಅಂಶವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಲಯದ ಮೇಲೆ ಛಂದಸ್ಸು ಅಧ್ಯಾರೋಪಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ತಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಛಂದಸ್ಸು ತಮ್ಮ ಭಾವನೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿ

ಸಲು ಅಸಮರ್ಥವೆನಿಸಿದಾಗ ಕವಿಗಳು ಹೊಸ ಹೊಸ ಛಂದಸ್ಸಿಗಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಒಂದು ಕಾಲದ ಕವಿಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಜಾತಿಯ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವುದು, ಛಂದಸ್ಸು ಬದಲಾಯಿಸಿದರೂ ಕಾವ್ಯದ ಲಯವು ಬದಲಾಯಿಸದೆ ಇರಬಹುದಾದುದು, ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಅರ್ಥಭರಿತ ಕಾವ್ಯಗಳು ಗದ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವುದು – ಈ ಸಂಗತಿಗಳು ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಿಯೋಜಿಸಬಹುದು, ಆದರೆ ಲಯವನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಹೊಂದಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ತರ್ಕದಲ್ಲಿ ನಿರುಪಾಧಿ ಅನುಮಾನ, ಸೋಪಾಧಿ ಅನುಮಾನ, ನಿಗಮನ ಅನುಮಾನ, ಅನುಗಮನ ಅನುಮಾನ, ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಅನುಮಾನಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಈ ಅನುಮಾನಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಛಂದಸ್ಸಿನೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ತರ್ಕದ ಅನುಮಾನಗಳ ವಿಧಾನವು ಇಷ್ಟೇ, ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಯಾರೂ ಮಿತಗೊಳಿಸಲಾರರು. ಹೊಸ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಉದ್ಭವಿಸಿ, ಹೊಸ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಇರುವ ಅನುಮಾನದ ವಿಧಾನಗಳು ಅಸಮರ್ಪಕವೆಂದು ತೋರಿದರೆ ತರ್ಕವು ಹೊಸ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ವಿಧಾನವು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಸಾಲದೆನಿಸಬಹುದು. ಸಮಸ್ಯೆಯ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಸತ್ಯವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದು ಅದರ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಸಾಂಗತ್ಯವೇ ವಿನಾ ಅದು ಯಾವ ವಿಧಾನದ ಅನುಮಾನವನ್ನವಲಂಬಿಸಿದೆ ಎಂಬುದಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಒಂದು ಕಾವ್ಯದ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಅದರ ಲಯಪೂರ್ಣತೆಯೇ ವಿನಾ ಅದು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಛಂದಸ್ಸಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಕೆಲವು ರೀತಿಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತೋರಿಸಲು ಕೆಲವು ರೀತಿಯ ಅನುಮಾನವು ಹೆಚ್ಚು ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಕೆಲವು ರೀತಿಯ ಲಯವನ್ನು ಕೆಲವು ರೀತಿಯ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅನುಕೂಲವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಬಹುದು. ಅನೇಕ ಸಲ ಅನುಮಾನದ ವಿಧಾನವು ತಿಳಿಯದಿದ್ದರೂ ನಾವು ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ನಿಶ್ಚಯದ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಯುವಂತೆ, ಒಂದು ಕವಿತೆಯ ಛಂದಸ್ಸು ತಿಳಿಯದಿದ್ದರೂ ಅದರ ಲಯವನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ

ವಾಗಿ ಆನಂದಿಸಬಹುದು.

ಇದುವರೆಗೂ ಲಯದ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಕಾವ್ಯವನ್ನೇ ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದೆವು. ಆದರೆ ಸಂಗೀತದ ಲಯದ ಸ್ವರೂಪವು ಯಾವ ರೀತಿಯದು? ಸಂಗೀತದ ಲಯವೆನ್ನುವಾಗ ನಾವು, ಗಾಯಕನು ಹಾಡುವ ಗೀತದ ಕಾವ್ಯಭಾಗವನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಬೇಕು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೇವಲ ಸ್ವರವಾಗಲಿ ನಾದದಿಂದಲೇ ನಿಲ್ಲುವ ತಂತಿಯಾಗಲಿ, ಅಥವಾ ಗಾಳಿ-ವಾದ್ಯಗಳಾಗಲಿ ನಮಗೆ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಬಲ್ಲುವು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾದವು ಲಯಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೂ, ನಿಜವಾಗಿ ಲಯದ ಗತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಅರ್ಥ. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿಯೇ ನವ್ಯ ಕವಿಗಳು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಗಮಕದಿಂದ ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಬೇರ್ಪಡಿಸಬೇಕೆಂದು ವಾದಿಸುವುದು. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ನಾದದ ಗತಿಯು ಲಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೂ ಅದರ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮೂಕ ಅರ್ಥವಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಮೂಕ ಅರ್ಥದ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ, ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದ ಗತಿಯು ನಮ್ಮ ಲಯಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಲಯದ ಮೂಲ ನಿಯಮಗಳೂ ಗುಣಗಳೂ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ. ಆದರೆ ತಾನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ-ಕ್ರಮವಾಗಿ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ನಾದಗಳ-ವಿಶೇಷ ಗುಣಗಳಿಂದ ನಿರ್ಧರಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಅದು ತನ್ನ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಲಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಶಾಬ್ದಿಕ ಬುದ್ಧಿಯು ಹೆಚ್ಚು ಬೆಳೆದಿರಬೇಕು. ಸಂಗೀತದ ಲಯವನ್ನು ಅರಿಯಲು ಅ-ಶಾಬ್ದಿಕವಾದ ಶುದ್ಧ ನಾದದ ಅರಿವು ಬೆಳೆದಿರಬೇಕು.

ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳಂತೆ ಅ-ಕಾಲಿಕ ಕಲೆಗಳಾದ ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ಮತ್ತು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಲಯವೆಂಬುದು ಇದೆಯೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಉತ್ತರಿಸುವ ಮುನ್ನ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೇ (೧) ತಾತ್ವಿಕ, ಮತ್ತು (೨) ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಗಳ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ.

ಕಾಲ ದೇಶಗಳು (space and time) ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ಇಂದ್ರಿಯ ಅನುಭವಗಳನ್ನೂ ಏಕೀಕರಿಸಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಏಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಎರಡು ಪ್ರಾಕಾರಗಳು. ಇಮ್ಯಾನ್ಯುಯಲ್ ಕಾಂಟರ ಪ್ರಕಾರ, ಕಾಲವು ನಮ್ಮ

ಆಂತರಿಕ ಅನುಭವವನ್ನು ಏಕೀಕರಿಸುವ ಪ್ರಾಕಾರವಾದರೆ ದೇಶವು ಬಾಹ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಏಕೀಕರಿಸುವ ಪ್ರಾಕಾರ. ಆದರೆ ಈ ಎರಡು ಪ್ರಾಕಾರಗಳ ಕ್ರಿಯಾಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಗೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಮಿತಿಯಿಲ್ಲ. ಕಾಲವು ಆಂತರಿಕ ಅನುಭವವನ್ನಲ್ಲದೆ ಬಾಹ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಸಹ ಏಕೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅದು ನಮ್ಮ ಆಂತರಿಕ ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯ, ಎರಡೂ ಬಗೆಯ, ಅರ್ಥಾತ್ ಇಡೀ ಅನುಭವವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿದರೆ ದೇಶವು ಬಾಹ್ಯಾನುಭವವನ್ನಷ್ಟೇ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಕಾಂಟರ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆಯೇ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಆದರೆ ದೇಶ ಕಾಲಗಳೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರಾಲಂಬೀ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳೆಂಬುದು ಮಾತ್ರ ನಿರ್ವಿವಾದ.

ವಾಸ್ತವ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ನಾವು ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಗಳಂತೆ ಚಿತ್ರವೂ ಘನಿಷ್ಠವಾದ, ಜಡವಸ್ತು. ಅದು ದೇಶಿಕವಾದುದು (spatial). ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಲದ ಅಂಶವಿರುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ನೋಡುವ ಕಾಲವಲ್ಲ; ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿಯೇ, ಕಲಾವಿದನ ಉದ್ದೇಶದಲ್ಲಿಯೇ, ಒಳಸೇರಿರುವ ಕಾಲದ ಅಂಶ. ಚಿತ್ರವು ಒಂದು ದೇಶಿಕ ವಿಸ್ತಾರವಾದರೂ, ಈ ವಿಸ್ತಾರವು ನಮಗೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದ ಮೈದಾನದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿರುವ ಕಾಲುದಾರಿಯು ಉದ್ದವಾಗಿ, ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾ ಕೊನೆಕೊನೆಗೆ ಸಣ್ಣದಾಗಿ ಹೋಗಿ, ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡೂ ಕಾಣದ ಒಂದು ಬಿಂದುವಾಗಬಹುದು. ಚಿತ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಪರ್ವತಗಳ ಸಾಲುಗಳು ಅಲೆಯಲೆಯಾಗಿ ಮುಂದುವರಿದು ಕೊನೆಗೆ ಹಿಮದಲ್ಲಿ ಮುಚ್ಚಿಹೋಗಿರಬಹುದು. ಭಾವಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಹ ಕಣ್ಣು ಕಿವಿಗಳ ನಡುವೆ, ತಲೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಗೋಡೆಗಳ ನಡುವೆ, ಸಾಕಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿನ ಗಾತ್ರದ ಅಥವಾ ದೂರದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಮೂಡುತ್ತದೆ. ದೇವಾಲಯದ ಗೋಡೆಯಿಂದ ಗೋಪುರವು ಮೆಟ್ಟಲು ಮೆಟ್ಟಲಾಗಿ ಏರುತ್ತಾ, ನಡುವೆ ನುಲಿದು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ದಪ್ಪನಾಗಿ ಪುನಃ ಸಣ್ಣದಾಗಿ ಮುಂದುವರಿದು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕಳಸದ ತುದಿಯ ಬಿಂದುವಿನಲ್ಲಿ ಅಂತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ- ಇದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ

ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯಬೇಕು. ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ದೂರದ ಅಥವಾ ಬದಲಾವಣೆಯ ಅನುಭವವನ್ನೂ ವರ್ಣಗಳ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಅಥವಾ ರೇಖೆಗಳ ಗತಿಯನ್ನೂ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ನೋಡುವಂತೆ ಕಲಾವಿದನು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣುಗಳ ಮೇಲೆ ಒತ್ತಾಯ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ಬದಲಾ-ವಣೆಯ ಅಥವಾ ಅನುಕ್ರಮದ ಸಂವೇದನೆಗಲ್ಲವೇ, ಕಾಲವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು?

ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದ ಮುಕ್ತಾಯದವರೆಗೂ ಗತಿಯ ದಿಕ್ಕು ಬದಲಾಯಿಸಲಾರದಂತೆ ಒಂದೇ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಚಿತ್ರ ವನ್ನಾಗಲಿ ಶಿಲ್ಪವನ್ನಾಗಲಿ ನೋಡುವಾಗ ಸಹ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಸರಿಯಾದ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾದರೆ ಯಾವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ರೇಖೆ ಮತ್ತು ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಸೂಚಿಸುವ ಮಧುರ ಅಥವಾ ಒರಟಾದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣ ನೋಟವು ಅನುಸರಿಸಬೇಕೆಂದು ಕಲಾ ವಿದನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿರುತ್ತಾನೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯು ಹೋಗಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಸಹ ಆರಂಭ ಅಂತ್ಯಗಳು ಬದಲಿಸಲಾಗದಂತೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಒತ್ತಾಯ ಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಈ ಚರ್ಚೆಯು ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಎತ್ತಿತೋರಿಸುತ್ತದೆ: ಕಲಾನು ಭವವು ಸಮಗ್ರವಾದ ಅನುಭವ. ಅದರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರವನ್ನೂ ಶಿಲ್ಪವನ್ನೂ ನೋಡುವಾಗ ಆಗುವ ಅನುಭವವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನೇತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ದುದು, ಸಂಗೀತದಿಂದ ದೊರೆಯುವುದು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿಯೂ ಕಿವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು, ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯವು ಕೊಡುವುದು ಕೇವಲ ಪ್ರತ್ಯಯ ಗಳನ್ನೂ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಕಲ್ಪನೆಯದು ಎಂದು ಗೆರೆ ಕೊಯ್ದಂತೆ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಹೇಳುವುದರಿಂದ ಕಲಾನು ಭವದ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸದೆ ಅದರ ಹೊಸಲಿನ ಹೊರಗೇ ನಿಂತಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಾಕಾರದಲ್ಲಿಯೂ ನಮ್ಮ ಒಂದೊಂದು ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿಯು ಹೆಚ್ಚು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ, ಉಳಿದುವು ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿ ಕಡಮೆ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ, ಚಿತ್ರದ ರೇಖೆಗಳೂ 'ನಾದಮಯ'ವಾಗಿ ಹರಿದಿರುತ್ತವೆ; ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರ

ತಾಲಗಳ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯು 'ಶಬ್ದದ ಸೌಧ'ವನ್ನೇ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತವೆ ('ಸೌಧ' ಎನ್ನುವುದು ದೇಶಿಕ ಕಲ್ಪನೆ). ಕಾಲಿಕವಾಗಲಿ, ದೇಶಿಕವಾಗಲಿ, ಲಯವು ಎಲ್ಲ ವಿಧವಾದ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಜೀವವಿದ್ದಂತೆ. ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ದೇಶಿಕ ಲಯವೂ ಇರಬಲ್ಲುದೆಂಬುದನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಸಾಧಿಸಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ.[16]

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಲ ದೇಶಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊರಪಡಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಂಜಸತೆ ಮತ್ತು ಲಯಗಳು 'ಒಂದೇ ನಿಯಮವಾದ ಪ್ರಮಾಣದ ಅಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಮುಖಗಳು. ಎರಡೂ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ತನ್ನ ಅಂಶಗಳ ನಡುವೆ ಸಮಂಜಸತೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡರೂ ಲಯವಿಲ್ಲದ ಕಲೆಯು ನಿರ್ಜೀವವಾದುದು. ಪ್ರತಿಯಾಗಿ, ಸಮಂಜಸತೆಯಿಲ್ಲದ ಕಲೆಯು ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದರೂ ಅರಾಜಕವಾಗುತ್ತದೆ.'[17]

ಸಮಂಜಸತೆಯು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಸಾಂಗತ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಹಿಂದಿನ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದೆವು. ಲಯವು ಸಮಂಜಸತೆಯ ಬೇರೊಂದು ಮುಖವೆಂಬುದು ಈ ವಿಭಾಗದ ಚರ್ಚೆಯಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

೪. § ಲಯ ಹಾಗೂ ಆಲೋಚನೆಯ ನಿಯಮಗಳು: ಪರಸ್ಪರ ಹೋಲಿಕೆ

ಆಧುನಿಕ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನದ ಕೆಲವೇ ಜನ ಮೇಧಾವೀ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರಲ್ಲೊಬ್ಬರಾದ ದಿವಂಗತ ಪ್ರೊ. ಮರಢೇಕರ್ ಅವರು,

---

16 Etienne Sourianರವರ ಲೇಖನ Time in the Plastic Arts ನೋಡಿ. Journa of Aesthetics and Art criticism, Vol. VII, No. 4.

17 Dr. V. S. Naravane ಅವರ Rabindranath Tagore: A Philosophical Study ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದ 6ನೇ ಅಧ್ಯಾಯದ 21ನೇ ಟಿಪ್ಪಣಿಯಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿದುದು.

ಲಯ ಮತ್ತು ಆಲೋಚನೆಗಳ ನಿಯಮಗಳಿಗಿರುವ ಸಹ-ಸಂಬಂಧವನ್ನು ತೋರಿಸಲು ತಮ್ಮ ಒಂದು ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ಸಫಲ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿರುವುದು ಒಂದು ಭಾಷಣದಲ್ಲಾದುದರಿಂದ, ಪ್ರಾಯಶಃ ಕಾಲಾಭಾವದಿಂದ ಅವರು ವಿವರಗಳನ್ನು ಕೊಡದೆ ಕೇವಲ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿವರಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ವಿಷಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹಳ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮರಢೇಕರ್‌ರ ಪ್ರಕಾರ ಲಯವು ರೇಖಾಗಣಿತದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಾಮಪದವಲ್ಲ. 'ಭಾಷೆಯ ನಾಮಕರಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಇದೂ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ. ಲಯವು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಹೆಸರಲ್ಲ; ಅದು ಅನುಭವದ ಗುಣ . . . ತನಗೆ ತಾನೇ ಒಂದು ವಸ್ತುವಲ್ಲ; ಅನುಭವದ ಒಂದು ಗುಣವಾಚಕ ಮಾತ್ರ.[18] ಅನುಭವವೆನ್ನುವುದು ಅನುಭವಿಸುವ ಕರ್ತೃವಿನ ಮತ್ತು ಅನುಭವಿತ ಜಗತ್ತಿನ ನಡುವಣ ಒಂದು ಸಂಬಂಧ. ಅನುಭವದ ವಸ್ತುವಾದ ಜಗತ್ತು ವಸ್ತುಗಳಿಂದಲೂ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದಲೂ ಕೂಡಿದೆ. ಈ ವಸ್ತುಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಬಂಧಗಳೇ ಪರಸ್ಪರ ಅನೇಕ ವಿಧದಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮೂಲಭೂತವಾದ ಸಂಬಂಧವಿಧಾನಗಳನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದು: (೧) ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಿಸಿರಬಹುದು; (೨) ಒಂದು ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಿಸಿರಬಹುದು, ಮತ್ತು (೩) ಎರಡು ಸಂಬಂಧಗಳೇ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಿಸಿರಬಹುದು. ಈ ಮೂರು ವಿಧವಾದ ಸಂಬಂಧಗಳಿಗೂ ನಾವು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು: (೧) ಒಂದು ಮೇಜಿನ ಮೇಲೆ ಸೇಬಿನ ಹಣ್ಣಿದ್ದರೆ ಈ ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳೂ ಪರಸ್ಪರ ದೇಶಿಕವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿವೆ; (೨) ಜವಾನನು ಮೇಜಿನ ಮೇಲೆ ಚೆಕ್ಕನ್ನು ಇಟ್ಟರೆ, ಜವಾನನೆಂಬ ವಸ್ತುವು ಮೇಜು ಮತ್ತು ಚೆಕ್ಕುಗಳ ನಡುವಣ ದೇಶಿಕ ಸಂಬಂಧದೊಡನೆ ಕಾರಣ–ಕಾರ್ಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ;

---

18 B. S. Mardhekar: Two Lectures on an Aesthetic of Literature.

ಮತ್ತು 'ಎ' ಎಂಬ ವಸ್ತುವಿನ ಬಣ್ಣವು 'ಬಿ' ಎಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಟ್ಟೆಯ ಬಣ್ಣದಂತಿದ್ದು 'ಸಿ' ಎಂಬ ಮತ್ತೊಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಬಣ್ಣವು 'ಡಿ' ಎಂಬ ಮತ್ತೊಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಟ್ಟೆಯ ಬಣ್ಣದಂತಿದ್ದರೆ, 'ಎ' ಮತ್ತು 'ಬಿ', 'ಸಿ' ಮತ್ತು 'ಡಿ' ಇವರುಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಗಳ ನಡುವೆ ಸಾಮ್ಯದ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಪರಸ್ಪರ ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವೆಯೇ ಅಲ್ಲದೆ, ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಸಂಬಂಧಗಳ ನಡುವೆ, ಮತ್ತು ಸಂಬಂಧ ಸಂಬಂಧಗಳ ನಡುವೆಯೇ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಸಂಬಂಧಗಳಿರಬಹುದು.

ಹೀಗೆ ವಸ್ತು ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವೆ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧಗಳಿರಬಹುದು. ವಸ್ತು ಸಂಬಂಧಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಅನೇಕ ವಿಧವಾದ ಸಂಬಂಧಗಳಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಂಬಂಧ ಸಂಬಂಧಗಳ ನಡುವೆ ಎರಡು ವಿಧವಾದ ಸಂಬಂಧಗಳು ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಸಂಬಂಧ ಸಂಬಂಧಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವು ಸಾಂಗತ್ಯದ ನಿಯಮಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿರಬಹುದು. ಅಥವಾ ಲಯದ ನಿಯಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಅವು ಸಾಂಗತ್ಯದ ನಿಯಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿದ್ದರೆ ಆ ಸಂಬಂಧವು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗುತ್ತದೆ; ಲಯದ ನಿಯಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿದ್ದರೆ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ದೃಗ್ಗೋಚರ ಅನುಭವವೆಲ್ಲವೂ ಸಾಂಬಂಧಿಕವಾದುದು. ಅನುಭವದ ಅವಿಕಾಸಿತಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವು ಮಾತ್ರ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಎರಡು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನೇ ಪರಸ್ಪರ ಹೋಲಿಸಿ ಒಂದು ನಿಯಮದಲ್ಲಿ ಬಂಧಿಸಿ ನೋಡುವುದು ವಿಕಸಿತ ಅನುಭವದ ಗುರುತು. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನೇ ವಸ್ತುಗಳಂತೆ ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆಂದು ತಿಳಿಯಬಾರದು. ಅವು ಯಾವಾಗಲೂ **ವಸ್ತುಗಳ,** ಅಥವಾ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ಸಂಬಂಧಗಳ **ನಡುವಣ** ಸಂಬಂಧಗಳೇ ಹೊರತು ಅವೇ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲ. ಈ ಸಂಬಂಧವನ್ನೇ ಒಂದು ಸಮಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಶಕ್ತಿಯು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿಗಿದೆ. ಮನಸ್ಸು ಈ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ವಿಚಾರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಅದು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ತಾರ್ಕಿಕ ಸಂಬಂಧವು ಸಾಂಗತ್ಯದ ನಿಯಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. 'ತಾದಾತ್ಮ್ಯನಿಯಮ ಮತ್ತು ವಿಮಧ್ಯನಿಯಮಗಳಿಗೆ ವಿಧೇಯವಾಗಿರುವುದೇ ಸಾಂಗತ್ಯ ನಿಯಮ.' ಮನಸ್ಸು ಈ ಸಂಬಂಧ

ವನ್ನು ಕಲ್ಪನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಥವಾ ಭಾವನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಅದು ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ಲಯದ ನಿಯಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಲಯದ ನಿಯಮವು ಸಮಂಜಸತೆ, ವೈಷಮ್ಯ, ಮತ್ತು ಸಂತುಲನೆಗಳ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ವಿಧೇಯವಾಗಿದೆ. ತರ್ಕದ ಸಾಂಗತ್ಯದ ನಿಯಮವನ್ನು ಹೇಗೆ ಅದರದೇ ಮುಖಗಳಾದ ತಾದಾತ್ಮ್ಯನಿಯಮ, ವ್ಯಾಘಾತ ನಿಯಮ, ಮತ್ತು ವಿಮಧ್ಯನಿಯಮಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ವಿವರಿಸಬಹುದೋ, ಹಾಗೆಯೇ ಕಲಾನುಭವದ ಲಯವನ್ನು ಅದರದೇ ನಿಯಮಗಳಾದ ಸಮಂಜಸತೆ, ವೈಷಮ್ಯ, ಮತ್ತು ಸಂತುಲನೆಯ ನಿಯಮಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ವಿವರಿಸಬಹುದು.

ನಿಯಮಗಳ ಈ ಎರಡು ಜೋಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಜೋಡಿಯನ್ನೂ ಮೂರು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಹುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ತರ್ಕದ ಮೊದಲ ಎರಡು ನಿಯಮಗಳಾದ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ನಿಯಮ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಘಾತ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಈ ಎರಡು ನಿಯಮಗಳೂ ಒಂದೇ ನಿಯಮದ ಎರಡು ಮುಖಗಳು ಮಾತ್ರ. ತಾದಾತ್ಮ್ಯವೆಂದರೆ ಬರೀ ಪುನರುಕ್ತಿಯಲ್ಲ – ಅದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಸಂಗತಿ, ಅಥವಾ ತಾರ್ಕಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಮೂರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಹೇಳುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಕಲಾನುಭವದ ಸಮಂಜಸತೆ ಮತ್ತು ವೈಷಮ್ಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಸೂತ್ರರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿ ಅವುಗಳೂ ಒಂದೇ ನಿಯಮದ ಎರಡು ಮುಖಗಳೇ? – ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಸಮಂಜಸತೆಯ ನಿಯಮವನ್ನು ಮರ್ಢೇಕರ್ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: 'ಗುಣದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದರೊಡನೆ **ಒಂದೇ ಆಗಿರುವ** ಅಥವಾ **ಒಂದೇ ಆಗುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿರುವ** ಎರಡು ಸಂಬಂಧಗಳು ಐಕಕಾಲದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಆ ಎರಡು ಸಂಬಂಧಗಳಿಗಿರುವ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಸಮಂಜಸತೆ ಎಂದು ಹೆಸರು.' (ನಮ್ಮ ರೇಖಾಂಕಿತ.)

ಈ ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಅದರಲ್ಲಿರುವ (೧) 'ಸಂಬಂಧ', (೨) 'ಒಂದೇ ಆಗಿರುವ', (೩) 'ಒಂದೇ ಆಗುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಇರುವ' ಎಂಬ ಮೂರು ಉಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕೆಲ ಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿವರಿಸಬೇಕು.

(೧) ಕಲೆಯ ಸಮಂಜಸತೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವವು ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲ, ಅವುಗಳನ್ನು ಬಂಧಿಸುವ ಸಂಬಂಧಗಳು; (೨) ಈ ಸಂಬಂಧಗಳೆಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ನಿಯಮಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿವೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವೆಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ಆಗಿವೆ; ಮತ್ತು (೩) 'ಒಂದೇ ಆಗುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿರುವ' ಎಂಬ ಉಕ್ತಿಯು, ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣ ಸಮಂಜಸತೆಯು ಇನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಿಲ್ಲ, ಅಥವಾ ಸರಿಯಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಆಗಲು ಮೂರು ಕಾರಣಗಳಿರಬಹುದು: (೧) ವೈಷಮ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮಂಜಸತೆಗಳ ನಡುವೆ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಬಿಂದುವನ್ನು ಸಂಧಾನ ಮಾಡಲು ಕಲಾವಿದನು ಬೇಕೆಂದೇ ಎರಡು ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನೂ ಒಂದಾಗದಂತೆ ಅರ್ಧದಲ್ಲಿಯೇ ಬಿಟ್ಟಿರಬಹುದು; (೨) ತನ್ನ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಅಸಫಲನಾಗಿರಬಹುದು; ಅಥವಾ (೩) ಸಮಂಜಸತೆಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲಾವಿದನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಒಳಸರಿಸಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿರುವುದು ಸಮಂಜಸತೆಯ ನಿಯಮವೇ. ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಮಂಜಸತೆ ಎಂದರೆ ಏಕತೆಯ ನಿಯಮದಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ವಸ್ತು ಬಾಹುಲ್ಯವೆಂಬ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಮತ್ತು ತರ್ಕದಲ್ಲಿ ಅದರ ಪ್ರತ್ಯಂಶವಾದ ತಾದಾತ್ಮ್ಯನಿಯಮವು ಸಹ ಪ್ರತ್ಯಯ-ಬಾಹುಲ್ಯವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಏಕನಿಯಮವೆಂಬ ಸೂತ್ರವನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ವೈಷಮ್ಯನಿಯಮವನ್ನು ಮರಢೇಕರ್ ಅವರು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: 'ಗುಣದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿರುವ ಅಥವಾ ವಿರುದ್ಧವಾಗುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಇರುವ ಎರಡು ಸಂಬಂಧಗಳು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಆ ಎರಡು ಸಂಬಂಧಗಳಿಗಿರುವ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ವೈಷಮ್ಯವೆನ್ನಬಹುದು.'

'ವಿರುದ್ಧವಾಗುವ' ಮತ್ತು 'ವಿರುದ್ಧವಾಗುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿರುವ' ಎಂಬ ಉಕ್ತಿಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪುನಃ ವಿವರಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸಮಂಜಸತೆಯು ಎರಡು ಸಂಬಂಧಗಳ ಏಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದರೆ, ವೈಷಮ್ಯವು ಎರಡು ಸಂಬಂಧಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಗುಣವನ್ನಾಗಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಮಾನ ನಿಯಮದಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿಸಲ್ಪಡದಿದ್ದರೆ ಎರಡು ವಿರುದ್ಧ ಸಂಬಂಧಗಳು ವಿರುದ್ಧ

ವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯುವುದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ಪ್ರೊ. ಪಾರ್ಕರ್ ಹೇಳುವಂತೆ 'ಒಂದರ ವಿರುದ್ಧ ಮತ್ತೊಂದು ನಿಲ್ಲಲು ವಿಷಮ ಅಂಶಗಳು ತೋಲನವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಆದುದರಿಂದ ವೈಷಮ್ಯವು ತನ್ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ತಾನೇ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ತೃಪ್ತಿಕರವಾಗಲಾರದು'. . . ಮತ್ತು 'ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಅಂಶಗಳ ಸಮಾನತೆಯೇ ಸಂತುಲನೆ. ಸಂತುಲನೆಯು ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಏಕತೆ. ಏಕೆಂದರೆ ತೋಲನದಲ್ಲಿರುವ ಅಂಶಗಳು ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಂದರ ಅಗತ್ಯವಿದೆ; ಅವೆಲ್ಲವೂ ಜೊತೆಗೂಡಿ ಒಂದು ಬಂಧವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ.'[19]

'ವಿರುದ್ಧಸಂಬಂಧ'ವೆಂಬ ಮಾತು ಶಾಬ್ದಿಕ ಜಾಲವೆಂಬುದಾಗಿ ತೋರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಉಕ್ತಿ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ನಿದರ್ಶನದಿಂದ ತೋರಿಸಬಹುದು. ವಾದ್ಯಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯಗಾರನು ನುಡಿಸಿದ ತಾನುಗಳನ್ನು ತಬ್ಲಾದವನು ತನ್ನ ವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ಪುನಃ ನುಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ತಬ್ಲಾದವನ ವಾದ್ಯವು ಕೊಡುವುದು ಕಾಲದ ರಚನೆಯನ್ನು, ತಾಳದ ಎಣಿಕೆಯನ್ನು ಹೊರತು ವಾದ್ಯಗಾರನ ಅಖಂಡ ಸ್ವರವಿಕಾಸವನ್ನಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಇವೆರಡು ವಾದ್ಯಗಳೂ ಭಿನ್ನಭಿನ್ನವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದರಿಂದ ವಿರೋಧವಾದುವುಗಳೇ. ಆದರೆ ಅದರಿಂದ ಪರಿಣಾಮದ ಏಕತೆಯು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ: ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಗುಣಗಳುಳ್ಳ ಎರಡು ವಾದ್ಯಗಳಿಂದ ಒಂದೇ ಸಾಂಗೀತಿಕ ವಿಕಾಸವು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಿದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ವೈಷಮ್ಯನಿಯಮವು ಬಾಹುಲ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿತೋರಿಸಿದರೂ ಅದು ಒಳಸರಿದಿರುವ ಕಲಾತ್ಮಕಬಂಧದ ಬಾಹುಲ್ಯ. ವೈಷಮ್ಯವೂ ಸಮಂಜಸತೆಯೂ ಒಂದೇ ನಿಯಮದ ಎರಡು ಮುಖಗಳು. ಸಮಂಜಸತೆಯ ಆಧಾರವಿಲ್ಲದೆ ಹೇಗೆ ವೈಷಮ್ಯವು ನಿಲ್ಲಲಾರದೋ, ಹಾಗೆಯೇ ವೈಷಮ್ಯದ ತೋಲನಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದೆ ಸಮಂಜಸತೆಯು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಲಾರದು. ಸಮಂಜಸತೆ ವೈಷಮ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಯಾವ ನಿಯಮವು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದೇ

---

19 Morris weitz ಅವರು ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ problems in Aesthetics 178ನೇ ಪುಟ.

ನಿಯಮವು ತರ್ಕದ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಘಾತ ನಿಯಮಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿಮಧ್ಯನಿಯಮವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದುದೆ?-ಎಂಬುದು ತಾರ್ಕಿಕರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಆದರೆ ಅದು ವ್ಯಾಘಾತ ನಿಯಮದ ಉಪಸಿದ್ಧಾಂತ ಮಾತ್ರ. ವ್ಯಾಘಾತವು ವಿಯೋಜನ ನಿಯಮವನ್ನವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಪುಸ್ತಕವು ಬಿಳುಪಾಗಿದೆ, ಅಥವಾ ಬಿಳುಪಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವಾಗ ಇವೆರಡು ವಿಧೇಯಗಳೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಏಕರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವಾಗಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ವಿಮಧ್ಯನಿಯಮವು ಈ ಎರಡು ವಿಧೇಯಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಸತ್ಯವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆತ್ಮದ ಬಣ್ಣವು ಪೀತ ಅಥವಾ ಅಪೀತವಾದುದು ಎಂಬ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಮಧ್ಯನಿಯಮವು ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಚಲಾಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುವೂ ಆತ್ಮಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ವ್ಯಾಘಾತವು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ವಿಮಧ್ಯನಿಯಮವು ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ತಾದಾತ್ಮ್ಯ, ವ್ಯಾಘಾತ, ಮತ್ತು ವಿಮಧ್ಯ ನಿಯಮಗಳು ಸಾಂಗತ್ಯದ ಮೂರು ಮುಖಗಳು ಮಾತ್ರ. ನಾವು ಇನ್ನು ಕಲೆಯ ಸಂತುಲನನಿಯಮವನ್ನು ಮರಢೇಕರ್‌ರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು: 'ಒಂದು ಭಾಗದ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯು ಮತ್ತೊಂದು ಭಾಗದ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಗೆ ಸಮನಾಗುವಂತೆ ಸಂಬಂಧಗಳ ಒಂದು ಸಮೂಹವನ್ನು ಎರಡು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ಒಡೆದರೆ, ಈ ಎರಡು ಭಾಗಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಸಂತುಲನವೆಂದು ಹೆಸರು.'

ತರ್ಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿರುದ್ಧನಿಯಮವು ವಿಯೋಜನೆಯ ಒಂದು ಭಾಗದ ಸತ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಿ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ, ಸತ್ಯಾಸತ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದೇ ತರ್ಕದ ಕೆಲಸ. ಆದರೆ ಕಲಾನುಭವದ ಸಂತುಲನದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಏಳುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂತುಲನೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯೇ ವಿನಾ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಬೇಕಾದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ವಿಮಧ್ಯನಿಯಮ ಮತ್ತು ಸಂತುಲನೆಗಳ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಒಂದು

ಎಲ್ಲೆಯಿಂದ ಆಚೆಗೆ ಎಳೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಸಂತುಲನೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಎರಡು ಭಾಗಗಳು ತಮ್ಮ ಪರಿಣಾಮದ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಾನವಾಗಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ವಿರುದ್ಧ ನಿಯಮದ ಎರಡು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನತೆ ಎನ್ನುವುದು ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನನ್ನ ಶರಟು ಪೀತವರ್ಣದ್ದಾಗಿದೆ, ಅಥವಾ ಅಪೀತ ವರ್ಣದ್ದಾಗಿದೆ- ಎನ್ನುವಾಗ ಪೀತವಲ್ಲದ ಎಲ್ಲ ವರ್ಣಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಅಪೀತ ಎಂಬ ವಿಧೇಯಕ್ಕೂ, ಕೇವಲ ಒಂದೇ ವರ್ಣವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಪೀತಕ್ಕೂ ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಸಮಾನತೆಯಿರಲು ಸಾಧ್ಯ?

ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ವ್ಯಾಘಾತನಿಯಮಗಳು ಸಮಂಜಸತೆ ವೈಷಮ್ಯ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಗಳಾದರೂ, ವಿಮಧ್ಯನಿಯಮವು ಸಂತುಲನಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗದೆ ಇರುವ ಕಾರಣವೇಂದರೆ: ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಘಾತ ಗಳು ಸಾಂಗತ್ಯನಿಯಮದ ಎರಡು ರೀತಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳುತ್ತವೆ, ಅವುಗಳ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ವಿಮಧ್ಯ ನಿಯಮದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ತರ್ಕವು ಒಂದು ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳಲೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಅನಿವಾರ್ಯ ವಾಗಿ ತರ್ಕದ ಮೂರನೆಯ ನಿಯಮವು ಕಲೆಯ ಮೂರನೆಯ ನಿಯಮ ದೊಡನೆ ತನ್ನ ಸಂವಾದಿತನವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಬೇರೆಯ ದಾರಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳಬಹುದು: ವೈಷಮ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂತುಲನೆಗಳೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಮಾನವಾದ ಗುರುತ್ವದ ಭಾಗಗಳು ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿ ನಿಂತಿರುತ್ತವೆ. ವೈಷಮ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವು ವಿರುದ್ಧ ಮುಖಿಗಳಾಗಿದ್ದರೆ ಸಂತುಲನೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಸಮಾನತೆಯಷ್ಟೇ ಪ್ರಧಾನ ವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳು ಒಂದು ಗತಿಹೀನ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲವೇ? ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಓಟ ಅಥವಾ ಮುನ್ನಡೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ನಿಯಮಗಳು ಗತಿಯೇ ಆತ್ಮವಾಗಿರುವ ಲಯದ ಮುಖಗಳೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಹೇಗೆ?

ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಉತ್ತರಿಸುವಾಗ ನಾವು ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮ-

ನಿಸಬೇಕು. ಒಂದು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರಕಟಣಾವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಗತಿ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಈ ಶಕ್ತಿಯು ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಬಿಂದುವನ್ನು ಹಿಂದೆಹಾಕಿ, ಅದರ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಸಂಚಯಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದಿನ ಬಿಂದುವಿಗೆ ಸಾಗುವ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಕಗತಿ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಈ ಅಂಶ ವನ್ನು ನಾವು ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಸಂಗೀತ, ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ, ಕತೆ, ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಯು ದೇಶಿಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವಾಗ ಅದರ ಪ್ರಕಟಣೆಯ ಎಲ್ಲ ಬಿಂದುಗಳೂ ಸಮ ಕಾಲೀನವಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಎಲ್ಲ ಬಿಂದುಗಳ ಸಮಕಾಲೀನತೆ ಯನ್ನೂ ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಈ ಶಕ್ತಿಯು ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ದೇಶಿಕ ಲಯವೆಂದು ಹೆಸರು. ಮುನ್ನಡೆ ಎಂಬುದು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಯು ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಕೇವಲ ಒಂದು ಮುಖ ಮಾತ್ರ. ಕಾಲಿಕ ಲಯದಲ್ಲಿ ಆಗುವಂತೆ ದೇಶಿಕ ಲಯದ ಮುಖಗಳಾದ ವೈಷಮ್ಯ ಸಂತುಲನೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಮಗೆ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಯ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದೆ ಕಲಾನುಭವವೇ ಆಗಲಾರದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಲಯ ವೆಂಬುದರ ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥವು, 'ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರಕಟಣಾವಿಧಾನ' ಎಂದು ಆಗುತ್ತದೆ.

ಅಲ್ಲದೆ ನಾವು ಮೇಲೆ ನೋಡಿದಂತೆ (ಇದೇ ಅಧ್ಯಾಯದ ೩ನೆಯ ವಿಭಾಗ) ಕಾಲ ಮತ್ತು ದೇಶಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ದೇಶಿಕ ಲಯುವಾದ ವೈಷಮ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂತುಲನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಕ ಕಲೆಯ ಗತಿಯ ಗುಣವು ಒಳಸರಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾದರೂ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಾಲಿಕ ಲಯದ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ದೇಶಿಕ ಲಯದ ವೈಷಮ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂತುಲನೆಗಳೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಆಲೋಚನೆಯ ಮೂರು ನಿಯಮಗಳು ಒಂದೇ ನಿಯಮವನ್ನು ಹೇಳುವ ಮೂರು ವಿಧಾನಗಳಾಗಿರುವಂತೆ, ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂರು ನಿಯಮ ಗಳು ಸಹ ಒಂದೇ ನಿಯಮದ ಮೂರು ಮುಖಗಳೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಈ ವಿಭಾಗದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ನೋಡಿದೆವು. ಕಲೆಯ ಈ ಮೂರು ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಇಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವೈಷಮ್ಯವು ಎದ್ದುಕಾಣಬಹುದು; ಮತ್ತೊಂದರಲ್ಲಿ

ಕಲಾವಿದನು ಸಂತುಲನೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿರಬಹುದು; ಮಗುದೊಂದರಲ್ಲಿ ಸಾಮಂಜಸ್ಯವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಮೂಡಿರಬಹುದು. ಇದೇ ರೀತಿ ಒಂದೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಆಲೋಚನೆಯ ಮೂರು ನಿಯಮಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಮೂರು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು: ಕರ್ತವ್ಯವು ಕರ್ತವ್ಯವೇ; ಎಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ನಾನು ಕರ್ತವ್ಯವಿಮುಖನಾಗಲಾರೆ – ಮಾಡುತ್ತೇನೆ ಅಥವಾ ಮಡಿಯುತ್ತೇನೆ.

೫. § ಸಂಮಿತಿ

ಸಂಮಿತಿ ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಕಾಲಿಕ ಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ಇತರ ಘನಮಾಧ್ಯಮ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ವಿಕಾಸ ಅಥವಾ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಎಂಬುದು ಕಾಲಿಕ ಕಲೆಗಳಾದ ಸಂಗೀತ, ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುವ ಶಬ್ದ. ಆದರೆ ಈ ಹಿಂದೆ ನೋಡಿದಂತೆ ನಾವು ಕಾಲಿಕ ಮತ್ತು ಅ-ಕಾಲಿಕ ಕಲೆಗಳ ನಡುವೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಲಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ದ್ರವ್ಯರಾಶಿಗಳ (mass) ಏಕತೆಗೆ ಸಂಮಿತಿ ಎನ್ನಬಹುದು; ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈ ಸಂಬಂಧವು ಊರ್ಧ್ವಮುಖಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಸಂಮಿತಿ ಎಂದೂ, ಸಮಾನಮುಖಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಸಂತುಲನೆ ಎಂದೂ ಕರೆಯುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಸಂಮಿತಿಯ ಅಂಶಗಳ ಲಯಬದ್ಧ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿಪೂರ್ಣ ಗತಿಯ ಅಂತ್ಯವು ಬುಡದಿಂದಲೇ ನಿರ್ಧರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ನಿರ್ಧರಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಬುಡ, ತುದಿ, ಮತ್ತು ನಡುವುಗಳು ಒಂದು ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತವೆ. ಕತೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಾಗಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ವಿಕಾಸವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ವಿಕಾಸದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಉತ್ತರಾಂಗವೂ ಅದರ ಪೂರ್ವಾಂಗದ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಪರಿಣಾಮವಾಗುತ್ತಾ ನಡೆದು, ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಂತ್ಯದ ಅನಿವಾರ್ಯವು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಅಡಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ; ಈ ಅನಿವಾರ್ಯದ ವಿಶ್ಲೇಷಣ ಗತಿಯನ್ನೇ ವಿಕಾಸವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು. ವಿಕಾಸದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದ ಕೆಲವು ಘಟ್ಟಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮುಂದಿನ ಘಟ್ಟವೂ ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಘಟ್ಟದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಸಂಚಯಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಇಡೀ ಮುನ್ನಡೆಯು ತನ್ನ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಏಕತೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಂಡಾಗ ವಿಕಾಸದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ತನ್ನ ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ವಿಕಾಸವು ಲಯಕ್ಕಿಂತ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಭಿನ್ನವಾದುದೇ? – ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಪ್ರೊ. ಪಾರ್ಕರ್ ಕೇಳುತ್ತಾರೆ.[20] ಅದಕ್ಕೆ ಅವರೇ ಹೇಳುವ ಉತ್ತರವೆಂದರೆ, ಅದು ಲಯಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು; ಲಯವು ಬೆಳವಣಿಗೆಯೊಡನೆ ಸೇರದಿದ್ದರೆ ವಿಕಾಸವು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಉತ್ತರವು, ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿಲ್ಲದ ಲಯವು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬ ಪೂರ್ವವಿಶ್ವಾಸದ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದೆ. ರೈಲಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಯಾಣಮಾಡುವಾಗ ನಮಗೆ ಕೇಳಿಸುವ ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧ ಶಬ್ದವು ಲಯಪೂರ್ಣವಾದುದೇ? ಯಾವ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸದೆ ಕೇವಲ ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧವಾದ ಆನುಪೂರ್ವ್ಯವು ಲಯವಾಗಲಾರದು. ಪರಿವರ್ತನೆಯು, ಅರ್ಥಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೇ ಅದು ವಿಕಾಸಪೂರ್ವವಾದ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಲಯವಿದ್ದೆಡೆಯಲ್ಲೆಲ್ಲ ಒಂದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಗತಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪೂರ್ಣತೆಯೆಡೆಗೆ ಅಥವಾ ಸಫಲತೆಯೆಡೆಗೆ ಸಾಗದಿರುವ ಯಾವ ಗತಿಯೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಪಡಿಸುವುದು ಪಾರ್ಕರ್‌ರ ದೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವರು ಮಾಡುವ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಸರಿ ಎನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯು ಪ್ರತ್ಯಯಗಳ ಒಳನಿಯಮಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದೇ ವಿನಾ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಗೊಳಿಸುವುದಲ್ಲ.

ಸಾಂತಾಯನರು ಹೇಳುವಂತೆ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಕರೆಯುವ ವ್ಯಕ್ತೀಕರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತವೇ (principle of individuation) ಸಂಮಿತಿ.[21] ಬೇರೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅದು ಏಕತೆಯ ನಿಯಮ.

---

20 Morris weitz ಅವರು ಸಂಪಾದಿಸಿದ Problems in Aesthetics, 181ನೇ ಪುಟ.

21 Sense of Beauty, 71ನೇ ಪುಟ.

೬. § ನಿಷ್ಕರ್ಷೆ

ನಾವು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು ಸರ್ವಪೂರ್ಣವೂ ಅಲ್ಲ, ಪರಸ್ಪರ ವ್ಯಾವರ್ತಕವೂ ಅಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ವಿಮರ್ಶೆಯ ರೀತಿ ನೀತಿಗಳು ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ, ಮತ್ತು ಕಲೆಯು ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಾಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರವಹಿಸುತ್ತಾ ನಡೆದಂತೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೊಸ ಹೊಸ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಗತಿ, ಅತ್ಯುಚ್ಚ ಬಿಂದು, ಸಂಕೀರ್ಣತೆ, ಮೂರ್ಛನ, ಗಾತ್ರ, ಇತ್ಯಾದಿ ಇನ್ನೂ ಎಷ್ಟೋ ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಾವು ವಿವರಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅದು ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸೇರಿದ ವಿವರವೇ ಹೊರತು, ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದು ಮೂಲ ನಿಯಮವನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಉಪಯುಕ್ತವಾದುದಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ನಾವು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಫಲಿತಾಂಶಗಳನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಅಳೆದು ನೋಡುವುದರಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಜನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆಕಾರವು ಪರಿಮಾಣ, ಏಕತೆ, ಮತ್ತು ಸಾಮಂಜಸ್ಯಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಲಯವು ಸಮಂಜಸತೆ, ವೈಷಮ್ಯ, ಮತ್ತು ಸಂತುಲನೆಗಳ ನಿಯಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಮೂರು ನಿಯಮಗಳೂ ಪರಸ್ಪರ ವ್ಯಾವರ್ತಕ(exclusive)ವಾದುವುಗಳಲ್ಲ. ಸಂಮಿತಿ ಅಥವಾ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಲಯದ ನಿಯಮದಂತೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಲಯವು ಮೂಲವಾದುದೋ ಅಥವಾ ಮತ್ತೆ ಯಾವುದಾದರೂ ನಿಯಮವೋ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಅನಾವಶ್ಯಕವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಕಲಾನುಭವ ಅಥವಾ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸಲು ಕೆಲವರು ಲಯವನ್ನು, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಪರಿಮಾಣವನ್ನು, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಮತ್ತೊಂದು ಶಬ್ದವನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮ ಕಲಾಸಂವೇದನೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದಂತೆ ನಾವು ಈ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದನ್ನೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿ ಅವುಗಳ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೇ ಮೆಚ್ಚುವುದನ್ನು ಕಲಿಯುತ್ತೇವೆ. ಇದನ್ನು ಕಲಿಯುವುದು ನಮ್ಮ

ಸೌಂದರ್ಯನಿರ್ಣಯದ ಶಕ್ತಿಗೆ ಪುಟವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳೂ ಕಲೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯ ಒಳನಿಯಮವಾದ ಸಾಂಗತ್ಯವು ವಿವಿಧ ತೆರನಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ರೀತಿಗಳೆಂಬ ಮೂಲ ಅಂಶವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ತರ್ಕದಲ್ಲಿ ಸಹ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಅನುಮಾನಗಳು ವಿಷಯದ ಒಳ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನರಿಯುವ ಸಹಾಯಕ ರಚನೆಗಳು ಮಾತ್ರ. ಈ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಒಂದನ್ನಾದರೂ ಮಿತಿ ಮೀರಿ ಎತ್ತಿಹಿಡಿದು ಉಳಿದುವುಗಳ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿದರೆ ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯು ದೋಷಯುತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಸಹ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯಯಕ್ಕೆ ಅತಿ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಇತರ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸುವುದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಕಲಾನುಭವದ ಶಕ್ತಿಯು ತನ್ನ ವಿಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ಸಂಕುಚಿತವಾಗುವುದಲ್ಲದೆ ಕಲಾನಿರ್ಣಯವು ಕುರುಡಾಗುತ್ತದೆ.

೫ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ

ನಿಯತಿ ಮತ್ತು ಸಂಬಂಧ

೧. § ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಂಬಂಧದ ವ್ಯವಹಿತ ಗುಣ

ಜ್ಞಾನಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ನಿಯತಿಯನ್ನು ಪರ್ಯಾಪ್ತ ಕಾರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ (Law of Sufficient Reason) ಅನುಸಾರವಾಗಿ ವಿವರಿಸ ಬಹುದು. ಈ ನಿಯಮದ ಪ್ರಕಾರ ಯಾವ ವಸ್ತುವಾದರೂ ತಾನು ಇರುವಂತೆ ಇರಲು ಒಂದು ಕಾರಣವಿರಬೇಕು; ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ಬೇರೆಯ ತೆರನಾಗಿಯೋ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಎಂದರೆ, ಆಧಾರವು ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಅದರ ಪರಿ ಣಾಮವು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಹೊರಬರುತ್ತದೆ. ಸಾಂಗತ್ಯವು ಅನ್ಯೋನ್ಯ ವಾಗಿ ನಿರ್ಧರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಭಾಗಗಳ ಬಂಧವಾದುದರಿಂದ ಅದರ ಪ್ರತಿ ಯೊಂದು ಭಾಗವೂ ಮತ್ತೊಂದು ಭಾಗದ ಪರಿಣಾಮವೆಂದು ಎಣಿಸ ಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಬಂಧವು ಎಲ್ಲ ಭಾಗಗಳಿಗೂ ಆಧಾರ ವಾಗಿ ನಿಂತಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ವಿವರಣೆಗಾಗಿ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನೇ ಪರ್ಯಾಪ್ತಕಾರಣ ಎನ್ನಬಹುದು. ನಿಯತಿ ಎಂದರೆ ಆಧಾರದಿಂದ ಅಪರಿಹಾರ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಸ್ವಭಾವವೆಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಿಯತಿಯು ಅನ್ವಯಿಸುವುದು ಬಂಧಕ್ಕೋ ಭಾಗಕ್ಕೋ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಒಂದು ಮರುಪ್ರಶ್ನೆಯಿಂದ ಉತ್ತರಿಸ ಬಹುದು. ಬಂಧವು ಭಾಗವನ್ನವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅಥವಾ ಭಾಗವು ಬಂಧವನ್ನವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆಯೋ? ಸಾಂಗತ್ಯವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಭಾಗವು ಬಂಧವನ್ನವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಂಗತವಾದ ಯಾವ ನಿಯಮವಾದರೂ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಬಂಧಕ್ಕೆ ನಿಯತಿಯಿಲ್ಲ. ನಿಯತಿಯಿರುವುದು ಭಾಗಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಅಂಶಕ್ಕೆ, ಸೀಮಿತ ತನಕ್ಕೆ. ಶೋಪೆನ್ ಹಾವರ್ ಹೇಳುವಂತೆ ನಿರಪೇಕ್ಷ ನಿಯತಿ ಎನ್ನುವುದು ವಿರೋಧಭಾಸಿಕ ಗುಣ. ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು, ಅರ್ಥವನ್ನು, ಅಥವಾ

ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ತನಗಿಂತ ಮೇಲಿನ ಒಂದು ನಿಯಮವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುವುದೇ ನಿಯತಿಯ ಲಕ್ಷಣ. ಆದುದರಿಂದ ಸತ್ಯದ ಭಾಗಗಳಾಗಿರುವ ವಿಭಿನ್ನ ನಿಶ್ಚಯಗಳಿಗೆ ನಿಯತಿಯು ಅನ್ವಯಿಸುವುದೇ ವಿನಾ ಇಡೀ ಸತ್ಯವು ಯಾವ ನಿಯತಿಗೂ ಒಳಪಟ್ಟಿಲ್ಲ. ವಿಭಿನ್ನ ನಿಶ್ಚಯಗಳು ತಮ್ಮ ಸತ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವಾಗ ಇಡೀ ಸತ್ಯದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ನಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಶವೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯ ನಿಯತಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದೆ. ನಿಯತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ಅನುಭವವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಬುದ್ಧಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದ ಸಂಗತಿ. ಪ್ರೊ. ಹಕ್ಸ್ಲೆ ಹೇಳುವಂತೆ[1] ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮಾನವ, ಅವನ ಎಲ್ಲ ಸಾಧನೆಗಳು, ಮತ್ತು ಉಚ್ಚವರ್ಗದ ಜೀವಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ನಾಶವಾದಂತೆ, ಭೂಮಿಯು ಒಂದು ಭಯಂಕರ ದೃಶ್ಯವಾದಂತೆ, ಮತ್ತು ಪರ್ವತಶೃಂಗಗಳು ಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಹೋದಂತೆ ನಾವು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ನಮಗೆ ಇದೆಲ್ಲವೂ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆ ಎಂದು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ವಿಜ್ಞಾನದ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇದಾವುದೂ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆ ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಎಂದರೆ, ಭೌತಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಆಗುಹೋಗುಗಳೂ ನಿಯತಿಯ ನಿಯಮವನ್ನನುಸರಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ನಿಯಮವನ್ನು ಕ್ಷಣಕಾಲವಾದರೂ ಪ್ರಲಂಬಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾವ ಅತೀತ ಶಕ್ತಿಯೂ ಇವರ ಮಧ್ಯೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಲಾರದು. ದೃಗ್ಗೋಚರ ಜಗತ್ತು ಅತೀತದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರಬಹುದು. ಅತೀತಕ್ಕೆ ನಿಯತಿಯ ಬಂಧನವಿಲ್ಲದಿರಬಹುದು. ಅತೀತವೇ ದೃಗ್ಗೋಚರ ಜಗತ್ತಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾದಾಗ ಅದು ಕಾಲ, ದೇಶ, ಕಾರ್ಯ - ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧ, ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವು ಮಿತಿಯ ಮತ್ತು ನಿಯತಿಯ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅತೀತದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವು ದೃಗ್ಗೋಚರ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಇಲ್ಲ.

ಎಲ್ಲ ವಿಧವಾದ ನಿಯತಿಯೂ ವ್ಯವಹಿತವಾದುದು. ೪+೩ ಎಷ್ಟು? ೭. ಯಾಕೆ? ಯಾಕೆಂದರೆ....ಹೀಗೆ ನಿಯತಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟ ಯಾವ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ವಿವರಣೆಯಾದರೂ ಮತ್ತೊಂದು ವಸ್ತುವನ್ನವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ.

---

1 Huxley, in Contemporary Review, 1887ರ ಫೆಬ್ರುವರಿ.

ಎಂದರೆ ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳೂ ಪರಸ್ಪರ ಬೇರೆ. ಆ ಎರಡನೆಯ ವಸ್ತುವು ಸಹ ತನ್ನ ವಿವರಣೆಗಾಗಿ ಮತ್ತೊಂದು ವಸ್ತುವನ್ನವಲಂಬಿಸುವುದೇ. ಅದಕ್ಕೊಳಪಟ್ಟ ವಸ್ತುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನತೆಯೇ ಬೌದ್ಧಿಕ ನಿಯತಿಯ ವ್ಯವಹಿತ ಗುಣದ ಕಾರಣ. ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದರ ಮಧ್ಯಸ್ಥಿಕೆಯನ್ನವ ಲಂಬಿಸುವುದು ವ್ಯವಹಿತ ಗುಣದ ಅರ್ಥ.

೨. § ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಯತಿಯುಂಟೆ?

'ಯಾಕೆಂದರೆ' 'ಇಂತಹ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ' ಎನ್ನುವ ಮಧ್ಯಸ್ಥಿತವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕ ನಿಯತಿಯನ್ನು ಭಾವಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮಧ್ಯ ಸ್ಥಿತತನವು ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಸಾಗುವ ವಿಚಾರದ ಗುಣ. ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ವಿಚಾರವು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾವನೆ ಅಥವಾ ಅವ್ಯವಹಿತ (immediate) ಸಂವೇದನೆಯೇ ಕಲಾನುಭವದ ಮೂಲಗುಣ. ಎಂದರೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಯಾವ ಸ್ಥಾನವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ: ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಹ ಸತ್ಯವು ತನ್ನ ಒಂದು ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದೇ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಾದ ವೈಚಾರಿಕ ಸತ್ಯವು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪೂರ್ಣ ಗುಣದೊಡನೆ ಜೀವಿಸಲಾರದು. ಒಂದು ಚಿತ್ರವಾಗಲಿ ಸ್ವರವಾಗಲಿ ಸುಂದರವಾಗಿದ್ದರೆ 'ಇಂಥಹ ಒಂದು ಎರಡನೆಯ ಕಾರಣದಿಂದ' ಅದು ಸುಂದರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸೌಂದರ್ಯವೂ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಬಂಧವಾದರೂ, ಅದು ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾದ ಬಂಧ; ಸತ್ಯವು ಅರಿಯಬೇಕಾದ ಬಂಧ. ಸತ್ಯದ ಬಂಧವು ಆನುಮಾನಿಕವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿತ ವಾದುದಾದರೆ ಕಲೆಯು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬೇಕಾದ ಏಕತೆ.

ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿದ್ದರೂ, ನಿಯತಿಯ ಉದ್ದೇಶದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾವು ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು: ಸಂಬಂಧ ವನ್ನು ರಚಿಸುವುದೇ ನಿಯತಿಯ ಉದ್ದೇಶ. ಸಂಬಂಧರಚನೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾದ ವಿಭಾಗಗಳು ಬೇಕು. ವಿಚಾರವು ತನ್ನ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ನಿರತ ವಾದಾಗ ತನ್ನ ಒಂದು ಮುಖದ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು

ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖದಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ವಯಂಸೃಷ್ಟಿತ ಭಿನ್ನ ಭಾಗಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಏಕತೆಯನ್ನು ಪುನಃ ಸಾಧಿಸುವುದೇ ನಿಯತಿಯ ಉದ್ದೇಶ. ಆದರೆ ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಪರಿಕ್ರಮವಾಗಲಿ, ಅದನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿ ಪುನಃ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ. ಆದರೂ, 'ಒಂದು ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಒಮ್ಮೆ ಹೊಡೆದ ತಾನವು ಆ ರಾಗದ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಮೆರುಗನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿತು', ಅಥವಾ, 'ಚಿತ್ರದ ಏಕತೆಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೇಖೆಯು ಅನಿವಾರ್ಯ' ಎಂಬ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುವಾಗ ಒಳ ಸರಿದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ನಿಯತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಹ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ತನ್ನ ಆಧಾರವಾದ ಸಂಶ್ಲೇಷಣೆ ಯೆಡೆಗೆ ಸದಾ ಬೆರಳು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವಾಗ ಅದರ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ತೂಗಿ ನೋಡುತ್ತಾ ಮೆಚ್ಚುವುದು ಮೂಲ ಕಲಾನುಭವದ ಲಕ್ಷಣವಲ್ಲ, ಅದು ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು – ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಕೆಲವರು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಕಲಾನುಭವದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನೂ ಆಳವನ್ನೂ ಅಗಲವನ್ನೂ ಮಿತಗೊಳಿಸು ತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ಮೊದಲು ಇಡಿಯಾದ ಮನೋಭಾಸವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತೇವೆ; ನಂತರ ಅದರ ಅಂಗ ಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಸವಿಯುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತೇವೆ.

ಈ ಸಂಗತಿಯು ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾ-ನುಭವ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕ ವಿಚಾರ, ಈ ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ನಿಯತಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಇದೆ. ಬೌದ್ಧಿಕ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯು ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಮುಖವಾದುದ ರಿಂದ ನಿಯತಿಯು ಎದ್ದುಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಏಕತೆಯು ಮುಖ್ಯ ಮುಖವಾದುದರಿಂದ ಅದು ಒಳಸರಿದು, ಗೌಣವಾಗಿರು ತ್ತದೆ; ಅಲ್ಲಿರುವುದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಅರ್ಥದ ಮಧ್ಯಸ್ಥ ರೀತಿಯ ನಿಯತಿಯಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಅಂಗಗಳನ್ನು ನಾವು ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಸವಿ

ಯುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿದೆ; ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ನಿಯತಿಯೂ ಇದೆ.

ಬೌದ್ಧಿಕ ಬಂಧವು ಜ್ಞಾನದ ಸರ್ವ ಪ್ರಾಕಾರಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಅದರ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಂದೇ ಮಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಬೌದ್ಧಿಕ ನಿಯತಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಆದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಯು ತನ್ನ ಮಿತಿಯನ್ನು ತಾನೇ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡು, ಅಂಗೈಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ವಿಶ್ವದಂತೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ನಿಯತಿಯು ಒಂದು ಮಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿಯ ಎದುರಿಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ, ನಿಯತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬೌದ್ಧಿಕ ಬಂಧಕ್ಕಿಂತ ಕಲೆಯ ಬಂಧವು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಿದರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ.

೩. § ನಿಯತಿ ಮತ್ತು ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವಾದ (empiricism)

ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಎರಡು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಪ್ರಕಾರ ನಿಯತಿಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕು: ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವಾದ ಮತ್ತು ಆಕಾರವಾದ.

ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ನಮಗೆ ನಿಯತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯು ಬರುವುದು ಅನುಭವದಿಂದ. ಒಮ್ಮೆ ಕೈ ಸುಟ್ಟುಕೊಂಡ ಮಗುವು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ದೀಪಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಿಡಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಿಯತಿ ಎಂಬುದು ಇದೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ನಮಗೆ ತಿಳಿಯದು. ದಿನವೂ ಪೂರ್ವ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಸೂರ್ಯನನ್ನು ನೋಡುವುದು ನಮಗೆ ಅಭ್ಯಾಸವಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ನಾಳೆಯೂ ಸೂರ್ಯೋದಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ನಂಬಿಕೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಆದರೆ ಸೂರ್ಯೋದಯವು ಆಗಿಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನಲು ಅನುಭವದ ಯಾವ ಆಧಾರವೂ ಇಲ್ಲ. ನಿಯತಿ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ; ಆದರೆ ಅಭ್ಯಾಸಬಲದಿಂದ ನಮಗೆ ನಿಯತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಸತ್ಯದ ಮುದ್ರೆಯನ್ನೊತ್ತುವುದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ. ನಾವು ಆಲೋಚನೆಯ ಅಥವಾ ತರ್ಕದ

ಮೂಲನಿಯಮಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವ ನಿಯಮಗಳು ಸಹ ಇದೇ ಪಂಗಡಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುವು.

ಆದರೆ ಈ ನಿಲುವು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಮಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೆ ಕೈ ಸುಟ್ಟುಕೊಂಡ ಮಗು ದೀಪವನ್ನು ಕಂಡರೆ ಹೆದರುವುದೇಕೆ? ಸುಡುವ ಗುಣವು ದೀಪದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ಇದು ವರೆಗೂ ಎಷ್ಟು ಸಲ ಮುಟ್ಟಿದರೂ ಏಕೆ ಸುಡಬೇಕು? ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವ ವಾದಿಯು ತನ್ನ ಅನುಭವವಷ್ಟನ್ನೇ ನಂಬುತ್ತಾನೆ. ಅನುಭವವು ವಿಚಾರವು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಒಂದು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮಾಣಿಸುವ ಸಾಧನ ಮಾತ್ರವೆಂಬುದನ್ನು ಅವನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಯಾವ ಬೆಲೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ವಿಚಾರದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡ ನಿಯತಿಗೂ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ. ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವಾದವು ವಿಜ್ಞಾನದ ಆಧಾರ ವನ್ನೇ ನಾಶಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಜ್ಞಾನಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವಾದವು ವಿಜ್ಞಾನದ ಆಧಾರವನ್ನೇ ನಾಶಮಾಡುವಂತೆ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಕಲೆಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಹಾಳುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ಏಕತೆ ಮೊದಲಾದುವುಗಳು ಕೇವಲ ನಮ್ಮ ಅಭ್ಯಾಸಬಲದ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಮಾತ್ರ. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಂಜಸತೆ ಇಲ್ಲದೆಯೇ ವಿರೋಧವು ಪ್ರಕಟವಾಗಬಹುದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆಲ್ಲರೂ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅಭ್ಯಾಸಬಲ ವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೆ, ರುದ್ರವೆಂದು ನಾವು ಪರಿಗಣಿಸುವ ನಾಟಕವು ಸುಖಾಂತವೇ ಆಗಬಹುದು. ಅಂತ್ಯವು ಹೀಗೆಯೇ ಆಗಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಯಾವ ನಿಯತಿಯೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. [2]'ಕೆಲವು ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧಗಳೊಡನೆ **ಪರಿಚಿತವಾದ** ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ತೃಪ್ತಿಗೊಳಿಸಿದಾಗ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯೊಳಗಿನ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅವನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು

---

2 Helmet Hungerland: Consistency as a Criterion in Art Criticism. Journal of Aesthetic and Art Criticism, Vol. VII, 1948ರ ಡಿಸೆಂಬರ್.

ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣವಾದುವುಗಳೆಂದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅಂತಹ ನಿರೀಕ್ಷೆಯು ಕೆಲವು ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧಗಳೊಡನೆ ಅವನಿಗಿರುವ **ಪರಿಚಯ** ಮತ್ತು **ಅಭ್ಯಾಸಗಳ** ಪರಿಣಾಮ.'

ಕಲಾಕೃತಿಯ ನಿಯತಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅರಿತು ಅನುಭವಿಸಲು ಕೆಲ ಮಟ್ಟಿನ ಅನುಭವವೂ ಅಭ್ಯಾಸವೂ ಬೇಕೆನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ, ನಿಯತಿಯು ಅಭ್ಯಾಸದ ಶಿಶುವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ತಾರ್ಕಿಕ ಪ್ರಮಾದವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಿಲುವು ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತದೆ: ಕಲಾನುಭವವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಸಮಾಜದ ಉಪಾಧಿಯಿಂದಲೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಉಪಾಧಿಗಳಿಂದಲೂ ನಿರ್ಧಾರಿತವಾಗಿದೆಯೆ? ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಾಮಾನ್ಯ ತತ್ವವೂ ಇಲ್ಲವೇ? ಬೇರೊಂದು ಪರಂಪರೆಯ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವಾಗ ವಿವರಗಳನ್ನು ಸಹ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸವಿಯಲು ಆ ಪರಂಪರೆಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜ್ಞಾನವು ಬೇಕು. ಆದರೆ ಯಾವ ಪೂರ್ವಭಾವೀ ಸಿದ್ಧತೆಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದರೂ ರಸಿಕನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯು ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದ ರೀತಿ ನೀತಿಗಳ ಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಲು ಸಮರ್ಥವಾದ ಕಿವಿಯೊಂದಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಕೇಳಿದ ತಕ್ಷಣ ಅದರ ಸಾಂಗತ್ಯವು ರಸಿಕನನ್ನು ಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರ, ವಾಸ್ತು, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಮೊದಲಾದ ಕಲೆಯ ಇತರ ಪ್ರಾಕಾರಗಳಿಗೂ ಈ ಮಾತು ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ರೀತಿಯು ಒಂದೊಂದು ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದೂ ಸಾಂಗತ್ಯವೇ.

ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವದ ಹಂಗಿಲ್ಲದೆಯೇ ಜ್ಞಾನವು ಬೆಳೆಯಬಲ್ಲುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ರೇಖಾಗಣಿತವು ಅನುಸರಿಸುವ ಕ್ರಮವೇ ಸಾಕ್ಷಿ. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಪ್ರಾರಂಭದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಗೆರೆ ಎಳೆದು ರೇಖಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿದರೂ, ಮುಂದೆ ಅವನು ಅವುಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದಲೇ ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಒಂದು ತ್ರಿಭುಜದ ಮೂರು ಕೋನಗಳೂ ಎರಡು ಸಮಕೋನಗಳಿಗೆ ಸಮವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು, ಎದುರಿಗಿರುವ ತ್ರಿಭುಜವನ್ನು ಅಳೆದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡರೆ ಸಾಲದೆ? ಈ ಸಂಗತಿಯ ಒಳನಿಯಮವನ್ನು ಅರಿಯು

ವುದಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ಆದರ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ನಿಗಮನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವುದು.

೪. § ನಿಯತಿ ಮತ್ತು ಆಕಾರವಾದ (Formalism)

ಆಕಾರವಾದವು ವಿಷಯಕ್ಕಿಂತ ಆಕಾರದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ನಿಯತಿಯು ಕೇವಲ ಅಭ್ಯಾಸಬಲವೆಂದು ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವಾದವು ಹೇಳಿದರೆ ಆಕಾರವಾದವು ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತಸ್ಥವಾಗಿ, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವದಿಂದ ಅರಿಯಲಾರದ ಕೆಲವು ಸಾಂಬಂಧಿಕ ರಚನೆಯೇ ನಿಯತಿಯ ಮೂಲಾಧಾರವೆಂದು ವಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ನಮ್ಮ ವಿಚಾರಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಈ ಸಾಂಬಂಧಿಕ ರಚನೆಯನ್ನು ಅನುಭವದ ವಿಷಯದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಅವುಗಳ ಶುದ್ಧ ಆಕಾರವನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ನಿಯತಿಯಿರುವುದೇ ಈ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ. ಈ ರಚನೆಯು ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಸ್ಥಿಪಂಜರದಂತೆ ಇರುವುದರಿಂದ, ಅನುಭವದಲ್ಲಿಯೂ ನಿಯತಿಯಿದೆ.

ಇಂತಹ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಪ್ರಕಾರ, ಸೌಂದರ್ಯವು ಅದರ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿಲ್ಲ, ವಸ್ತುವು ವಿನ್ಯಾಸಗೊಂಡಿರುವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಆಕಾರವೇ ಸೌಂದರ್ಯದ ಜೀವ. ಆದುದರಿಂದ ಕಲೆಯ ನಿಯತಿಯು ಆಕಾರವನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಒಬ್ಬ ಅಗ್ರಗಣ್ಯ ಆಕಾರವಾದೀ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ: "ನಮ್ಮ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಎಲ್ಲ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವ ಗುಣವಾವುದು? ಸ್ಟಾ. ಸೋಫಿಯಾ, ಶಾರ್ಟರಿನ ಕಿಟಿಕೆಗಳು, ಮೆಕ್ಸಿಕೋವಿನ ಶಿಲ್ಪ, ಪರ್ಷಿಯಾದ ಮೊಗೆ (Bowl), ಚೀಣಾದ ಶತರಂಜಿ, ಪಾಡ್ವಾದಲ್ಲಿರುವ ಗಿಯಟೋನ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು, ಮತ್ತು ಪೂಸಿನ್, ಫ್ರಾನ್ಸೆಸ್ಕಾದ ಪಿಯರೋ, ಮತ್ತು ಸೆಜಾನ್ ಇವರ ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿರುವ ಸಮಾನಗುಣವಾವುದು? ಒಂದೇ ಒಂದು ಉತ್ತರವು ಸಾಧ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ – ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಆಕಾರ. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದುಗೂಡಿದ ವರ್ಣ ಮತ್ತು

ರೇಖೆಗಳು, ಕೆಲವು ಆಕಾರ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳು, ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕಲಕುತ್ತವೆ. ಈ ಸಂಬಂಧಗಳು, ವರ್ಣ ಮತ್ತು ರೇಖೆಗಳ ಜೋಡಿಗಳು, ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಚಲಿಸುವ ಆಕಾರಗಳು – ಇವನ್ನೇ ನಾನು 'ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಆಕಾರ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇನೆ. ಎಲ್ಲ ದೃಶ್ಯ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿರುವ ಗುಣವೆಂದರೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಆಕಾರ."[3] ಕ್ಲೈವ್ ಬೆಲ್ ಅವರು ಮುಂದುವರಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: "ಕೆಲವು ಅಜ್ಞಾತ ಮತ್ತು ನಿಗೂಢ ನಿಯಮಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಹೊಂದಿಸಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿದ ಆಕಾರಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾವುಕರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮನ್ನು ಭಾವುಕರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವಂತೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸುವುದೇ ಕಲಾವಿದನ ಕೆಲಸ ಎಂಬುವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಯಾವ ಚರ್ಚೆಗಾದರೂ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಒಪ್ಪಲೇ ಬೇಕು . . . ನಾನು ಹೇಳುವ 'ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಆಕಾರ'ವು ವರ್ಣ ಮತ್ತು ರೇಖೆಗಳ ಜೋಡಿಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆಕಾರ ಮತ್ತು ವರ್ಣಗಳಿಗಿರುವ ಭಿನ್ನತೆಯು ನಿಜವಾದುದಲ್ಲ." (ಅದೇ ಪುಟ ೧೧-೧೨.)

ಕ್ಲೈವ್ ಬೆಲ್‌ರವರ ಈ ನಿಲುವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಮುನ್ನ ಜ್ಞಾನ ಮೀಮಾಂಸಕ ಆಕಾರವಾದಿಯ ಪ್ರಕಾರ ನಿಯತಿಯ ಅರ್ಥವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ನಿಯತಿಯು ಆಲೋಚನೆಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಸತ್ಯಾನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ವಿಚಾರದ ಆಕಾರವೇ ವಿನಾ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ಆಕಾರವನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಅನುಸರಿಸಿಬಿಟ್ಟರೆ ವಿಷಯವು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನು ಆಕಾರದ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಒಳಪಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಿಂದ ಇದನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸಬಹುದು: ನಾನು ಎ. ಗಿಂತ ದೊಡ್ಡವನು. ಎ. ಯು ಬಿ. ಗಿಂತ ದೊಡ್ಡವನು. ಆದುದರಿಂದ ನಾನು ಬಿ. ಗಿಂತ ದೊಡ್ಡವನಾಗುತ್ತೇನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಎ.ಬಿ.ಗಳ ಬದಲು ಯಾವ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾದರೂ ಸರಿ. ವಾದದ ಆಕಾರವು ಭದ್ರವಾಗಿರುವ ತನಕ ದೋಷವು ತಲೆಹಾಕುವ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ. ಆಕಾರವಾದಿಯ ಪ್ರಕಾರ

---

3 Clive Bell: Art, 8ನೇ ಪುಟ.

ನಿಯತಿಯು ಆಕಾರದಲ್ಲಿದೆಯಾದರೂ ಎಲ್ಲ ವಿಧವಾದ ಆಕಾರವೂ ಒಂದೇ ಮಟ್ಟದ ನಿಯತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಇವ್ಯಾನ್ಯುಯಲ್ ಕಾಂಟರವರೇ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ 'ಆಕಾರ' ಎಂಬ ಪ್ರತ್ಯಯದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಆಲೋಚಕರು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಅರ್ಥವಿವರಣೆಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬಹುದು: 'ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾಗವೂ ಬೇರೆಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಿಂದ ಸ್ಥಳಾಂತರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಾಗ ಉಳಿಯುವುದೇ ಒಂದು ತರ್ಕವಾಕ್ಯದ ಆಕಾರ.'[4] 'ಎಲ್ಲ ಭಾಗಗಳೂ ಬದಲಾಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟರೂ ಬದಲಾಗದೆ ಉಳಿಯುವುದೇ ಒಂದು ತರ್ಕವಾಕ್ಯದ ಆಕಾರ. ಭಾಗಗಳನ್ನು ಜೊತೆಗೂಡಿಸಿರುವ ವಿಧಾನವೇ ಆಕಾರ.' ಎಲ್ಲ ವೈಷಯಿಕ ಭಾಗಗಳನ್ನೂ ತೆಗೆದುಹಾಕಿದಾಗ ವಾಕ್ಯವು ಆಕಾರಿಕವಾಗುತ್ತದೆ.'[5] 'ಅವು ಪರಸ್ಪರ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ನಿಂತರೆ ಎಲ್ಲ ತರ್ಕವಾಕ್ಯಗಳ ನಡುವೆಯೂ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತಾರ್ಕಿಕ ನಿದಾನವು (implication) ಆಕಾರಿಕವಾದುದು.'[6] 'ಎಲ್ಲ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕನಿಷ್ಠಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಮಾನಾಂಶವಾಗಿರುವುದೇ ತಾರ್ಕಿಕ ಆಕಾರ.'[7]

ಮೇಲೆ ಉದ್ಧರಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಸಮಾನಾಂಶವಿದೆ: ಯಾವ ವಾಕ್ಯದ ಆಕಾರವನ್ನಾದರೂ ಅದರ ವಿಷಯದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಬಹುದು. ಹಾಗೆ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿದ ನಂತರ ಉಳಿಯುವ ಶುದ್ಧ ಆಕಾರವನ್ನೇ ನಾವು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಬಹುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ

---

4 Bertrand Russell: Introduction to Mathematical Philosophy, 199ನೇ ಪುಟ.

5 S. Stebbing: Modern Introduction to Logic, 126 ಮತ್ತು 445–446ನೇ ಪುಟಗಳು.

6 Cohen and Nagel: Logic and Scientific Method. Blanshardರವರ Nature of Thought, 2ನೇ ಸಂಪುಟದ 359ನೇ ಪುಟದಿಂದ ಉಧೃತ.

7 Eaton: Symbolism and Truth, 43ನೇ ಪುಟ.

ವಾಕ್ಯವು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಆಕಾರಿಕವಾದಂತೆಲ್ಲ ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಹಾಕಬಹುದು: ವಾಸ್ತವವಾಗಿಯೂ ವಿಷಯವನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ನಾವು ಆಕಾರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅಭ್ಯಸಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆ? ಆಕಾರವಾದಿಯು ಸಂಖ್ಯಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನುಕೊಟ್ಟು ಅದು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಯಾವ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಲಕ್ಷಿಸದೆ ಸಂಖ್ಯೆಗಳ ಆಕಾರಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾವು ಅಭ್ಯಸಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಆದರೆ ಈ ಉತ್ತರವೂ ಉದಾಹರಣೆಯೂ ಎರಡೂ ತಪ್ಪು. ಸಂಖ್ಯಾಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಖ್ಯೆಗಳು ವಾಸ್ತವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಸಂಕೇತಗಳು ಮಾತ್ರ. ಮೂರು ಎನ್ನುವುದು ಮೂರು ಪುಸ್ತಕ ಅಥವಾ ಚೆಂಡು ಅಥವಾ ಬಳಪ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗಿರುವ ಪರಸ್ಪರ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಸಾಕಲ್ಯಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಸಂಕೇತ ಮಾತ್ರ. ಆದುದರಿಂದ ಸಂಖ್ಯಾಪದ್ಧತಿಯು ಸಹ ಶುದ್ಧ ಆಕಾರಿಕವಾದುದಲ್ಲ.

ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನೂ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿರುವ ಈ ವಾದವನ್ನು ನಾವು ವಿಮರ್ಶಿಸಬೇಕು. ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯವು ಅದರ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿದೆಯೋ ಆಕಾರದಲ್ಲಿದೆಯೋ? ಕ್ಲೈವ್ ಬೆಲ್‌ರವರ ಮಾತನ್ನೇ ನಾವು ಪುನಃ ಉದ್ಧರಿಸಬಹುದು: 'ಕೆಲವು ಅಜ್ಞಾತ, ನಿಗೂಢ ನಿಯಮಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಹೊಂದಿಸಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿದ ಆಕಾರಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾವುಕರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮನ್ನು ಭಾವುಕರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವಂತೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸುವುದೇ ಕಲಾವಿದನ ಕೆಲಸ.' ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ: ಆಕಾರಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ನಮ್ಮನ್ನು ಭಾವುಕರನ್ನಾಗಿ ಏಕೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಆಕಾರವಾದಿಯು ತಕ್ಕ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡಲಾರನು. ಕ್ಲೈವ್ ಬೆಲ್‌ರವರು ಮಾತ್ರ ಅದು ನಿಗೂಢವಾದುದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಕಾರದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ನೋಡುವ ಆಕಾರವಾದಿಯು ವಸ್ತುವಿನ ಬಗೆಗೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಈ ಶಕ್ತಿಯು ನಿಗೂಢವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಕಾರವೇ ಏಕೈಕ ಸಂಗತಿ

ಯಾದರೆ ಯಾವ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಯಾವ ಆಕಾರವನ್ನಾದರೂ ಕೊಡಬಹುದು. ಮತ್ತು ಎಲ್ಲ ವಸ್ತುಗಳೂ ಕಲೆಗೆ ಒಂದೇ ತೆರನಾಗಿ ಹೊಂದಬೇಕು. ಆದರೆ ಎ.ಸಿ. ಬ್ರಾಡ್ಲೆಯವರು ಹೇಳುವಂತೆ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಲು ಗುಂಡುಸೂಜಿಯ ತಲೆಗಿಂತ ಮಾನವನ ಪತನವು ಹೆಚ್ಚು ಅನುಕೂಲವಾದ ವಸ್ತು. ಗುಂಡುಸೂಜಿಯ ತಲೆಯ ಬಗೆಗೂ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಕವನವನ್ನು ಯಾರಾದರೂ ಬರೆಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಮಾನವನ ಪತನದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಂತೆ ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ಯಾರೂ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯಾಂಶವೆಂದರೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ತರ್ಕದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೂ ಏಕಸಮನಾಗಿ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆಕಾರವೆಂಬುದು ಇಲ್ಲ. ವಸ್ತುವು ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಸಫಲವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸುವ ರೀತಿಗೆ ಆಕಾರವೆಂದು ಹೆಸರು.

ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಕಾರದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವ ದೋಷವು ಜಾತಿಯನ್ನು ಆಕಾರವೆಂದು ಭ್ರಮಿಸುವ ದೋಷದೊಡನೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಮಾತು ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒಬ್ಬ ವಿಜ್ಞಾನಿಯು ಖಗೋಳ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದನ್ನು ಬಿಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡಲು ಅವನು ಆ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ತಕ್ಕ ಒಂದು ವಿಧಾನವನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಖಗೋಳ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನು ತನ್ನ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ತಕ್ಕ ವಿಧಾನವನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರ ವಸ್ತುವೂ ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ, ಇಬ್ಬರ ವಿಧಾನವೂ ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ. ವಸ್ತುವಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅವರವರ ವಿಧಾನಗಳೂ ನಿಯೋಜಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಈ ವಿಧಾನವನ್ನೇ ನಾವು ಆಕಾರವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು. ಇಬ್ಬರ ವಸ್ತುವೂ ಖಗೋಳ ಶಾಸ್ತ್ರ, ಇಬ್ಬರ ವಿಧಾನವೂ ನಿಗಮನ ವಿಧಾನ ಎಂದು ಹೇಳಿಬಿಡುವುದು ಆತುರದ ಉತ್ತರ. ಇಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರರಿಗಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸದೆ ಇಬ್ಬರ ವಸ್ತು ಆಕಾರಗಳನ್ನೂ ಒಂದುಮಾಡಿ ನಂತರ ವಸ್ತು ಹೆಚ್ಚೋ ಆಕಾರ ಹೆಚ್ಚೋ ಎಂಬ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವುದು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಆತುರದ ಪರಿಣಾಮ. ಆಕಾರವನ್ನು ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಭಿನ್ನವೆಂಬಂತೆ ನೋಡಿ ಅದರ ಗುಣ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ದೃಷ್ಟಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಬಹುದು. ಅದು ಅಭ್ಯಾಸದ

ಸಲುವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ಅಮೂರ್ತೀಕರಣ ಮಾತ್ರ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಮರೆತು ಆಕಾರ ಮತ್ತು ವಸ್ತು, ಇವೆರಡೂ ವಾಸ್ತವವಾಗಿಯೂ ಭಿನ್ನವಾದುವುಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸಿ, ಆಕಾರಕ್ಕೇ ಸ್ವತಂತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಕುಣಿಸುವುದು ಕಲೆಯ ಅಥವಾ ವಿಜ್ಞಾನದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವ ಲಕ್ಷಣವಲ್ಲ. ಆಕಾರವಾದವು ಅನುಭವವಾದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪರಿಣಾಮಕಾರೀ ಉತ್ತರ; ಆದರೆ ಅದು ತನ್ನ ವಾದವನ್ನು ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ವಿಪರೀತ ದೂರ ಎಳೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಮತ್ತೊಂದು ದೋಷವನ್ನೆಸಗುತ್ತದೆ.

ವಿಷಯವನ್ನು ವಸ್ತುವೆಂದೂ, ಜಾತಿಯನ್ನು ಆಕಾರವೆಂದೂ ಭ್ರಮಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಸ್ವತಂತ್ರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳುಳ್ಳ ಇಬ್ಬರು ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತ ಕವಿಗಳು ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಒಬ್ಬನು ಇಡೀ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಧರ್ಮಯುದ್ಧವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ವಿವರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಪೂರ್ವನಿಶ್ಚಿತ ಭಗವತ್ ಸಂಕಲ್ಪವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಮಾತ್ರ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನ ಪಾತ್ರವೇನು? ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ಸರಿ ತಪ್ಪುಗಳೇನು? ಯುದ್ಧರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಕ್ಷದವರೂ ಮಾಡುವ ಉಪಾಯ ಪ್ರತ್ಯುಪಾಯಗಳ ಮೌಲ್ಯ ನಿರ್ಣಯವೇನು? ಹೀಗೆ ಇಡೀ ಕತೆಯ ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರ ಮೊದಲಾದುವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೂಪಾಂತರವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯ ಕವಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಯುದ್ಧವೆಂಬುದು ರಾಜಕೀಯ, ಚಾಣಾಕ್ಷತನ, ಮತ್ತು ಕೈತವಗಳ ಆಟ. ಕೃಷ್ಣನೆಂಬುವನು ಕೈತವದ ಮಹಾಪ್ರಭು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ಸರಿ ತಪ್ಪುಗಳು, ಪಾತ್ರನಿರ್ಮಾಣ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯೇ ವಿಧವಾದ ರೂಪಾಂತರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಕವಿಗಳ ವಿಷಯವು ಒಂದೇ ಆದರೂ, ಅವರ ವಸ್ತುಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೇ. ಇಡೀ ನಾಟಕವು ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವೆನ್ನಬಹುದು. ವಸ್ತುವು ವಿಷಯಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವಂತೆ ಆಕಾರವು ಜಾತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು. 'ಒಂದೇ ವಿಷಯವಾದ

ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟವು' – ಎನ್ನುವಾಗ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಯುದ್ಧವು ವಿಷಯ, ನಾಟಕವೆನ್ನುವುದು ಜಾತಿ. ಆದರೆ ನಾವು ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಅವಲ್ಲ-ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಆಕಾರಗಳು. ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಆಲೋಚನಾಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ, ಏನು ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಹಾಕಿದರೆ ಏನು ಎಂಬುದರ ಉತ್ತರವೇ ವಸ್ತು, ಹೇಗೆ ಎಂಬುದರ ಉತ್ತರವು ಆಕಾರ. ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯ ಸಮಗ್ರತೆಯಲ್ಲಿ ಏನು, ಹೇಗೆಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವಂತೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಗಳಾದ ವಸ್ತು ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಎ. ಸಿ. ಬ್ರಾಡ್ಲೈಯವರು ಹೇಳುವಂತೆ, 'ವಸ್ತುವು ಕವನದೊಳಗಿದೆ, ಮತ್ತು ಅದರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಆಕಾರವೂ ಕವನದೊಳಗಿದೆ.' ಆಗ ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ಬ್ರಾಡ್ಲೈಯವರು ಮುಂದುವರಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: 'ಕವನದ ಮೌಲ್ಯವಿರುವುದು ಆಕಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಅಲ್ಲ, ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲೂ ಅಲ್ಲ, ಅವೆರಡರ ಜೋಡಿಯಲ್ಲೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವೆರಡೂ ಇಲ್ಲವಾಗುವ ಕವನದಲ್ಲಿ.'[8] ಎಂದರೆ, ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಆಕಾರಗಳ ಭಿನ್ನತೆಯು ಉದ್ಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೇ ರೀತಿ, ನಾವು ಆಲೋಚಿಸುವಾಗ ಸಹ ವಸ್ತು ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

೫. § ಸಂಬಂಧವೆಂದರೇನು?

ನಿಯತಿ ಮತ್ತು ಸಂಬಂಧಗಳಿಗಿರುವ ಅನ್ಯೋನ್ಯತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಲ್ಲ. ನಿಯತಿಯು ಬಂಧದ ವಿವಿಧ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದೇ ವಿನಾ ಬಂಧಕ್ಕಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದೆವು. ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕಾಗಿ ಅಥವಾ ಅರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ ತನಗಿಂತ ಮೇಲಿನ ಒಂದು ನಿಯಮವನ್ನವಲಂಬಿಸುವುದಕ್ಕೆ ನಿಯತಿ ಎಂದು ಹೆಸರು. ನಿಯತಿಯು ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಗೆ ಸಂಬಂಧವೆನ್ನಬಹುದು.

ಸತ್ಯದ ಬಂಧದ ಅಂಗಗಳಾಗಿರುವ ಅನೇಕ ನಿಶ್ಚಯಗಳ ನಡುವೆ

---

8 Oxford Lectures on Poetry, 12ನೇ ಪುಟ.

ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಅನೇಕ ಅಂಗಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಒಂದು ಅಂಶದ ಅರ್ಥ, ಸ್ಥಿತಿ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಮತ್ತು ಮಿತಿಗಳು ಅದರೊಡನೆ ಇತರ ಅಂಶಗಳಿಗಿರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನವಲಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಸಂಬಂಧವು ಒಂದು ಅಂಶಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಬಲವನ್ನು ಕೊಡುವ ಶಕ್ತಿಯೂ ಹೌದು; ಅದರ ಬಲವನ್ನು ಮಿತಿಗೊಳಿಸಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಬಗೆಯೂ ಹೌದು. ಇತರ ಅಂಶಗಳೊಡನೆ ತನಗಿರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಸಹ ಒಂದು ಅಂಶವು ತನ್ನ ಮೊದಲಿನ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನೂ ಹೊಂದದಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ; ಹಾಗೆಯೇ, ತನ್ನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡ ನಂತರವೂ ಇತರ ಅಂಶಗಳ ಮೇಲೆ ತನಗಿದ್ದ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚುಕಡಮೆಯಾಗದಂತೆ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಸಂಬಂಧವು ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಅಂಶಗಳಿಗೂ ಆಂತರಿಕವಾದುದೋ ಅಥವಾ ಬಾಹ್ಯವಾದುದೋ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಬಹುವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪುರಾತನ ಭಾರತೀಯ ದರ್ಶನಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಆಧುನಿಕ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ತತ್ವಜ್ಞರವರೆಗೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬಹಳವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಕೆಲವು ತತ್ವಜ್ಞರ ಪ್ರಕಾರ ಸಂಬಂಧವು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಬಾಹ್ಯವಾದುದು; ಸಂಬಂಧವು ಬದಲಾದರೂ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಯಾವ ಮೂಲಭೂತ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರ ಪ್ರಕಾರ, ಸಂಬಂಧವು ಬದಲಾಯಿಸಿಯೂ ವಸ್ತುವಿಗೆ ತನ್ನ ಮೊದಲಿನ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮೊದಲಿನ ವಾದಕ್ಕೆ ಬಾಹ್ಯ ಸಂಬಂಧವಾದವೆಂದೂ ಎರಡನೆಯದಕ್ಕೆ ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧವಾದವೆಂದೂ ಹೆಸರು. ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧವಾದಿಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತುವೂ ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ವಸ್ತುಗಳೊಡನೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದುವುಗಳಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿಯಾಗಲಿ ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿಯಾಗಲಿ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟುಮಾಡದ ಯಾವ ಒಂದು ವಸ್ತುವೂ ಬದಲಾಯಿಸಲಾರದು. ಬರ್ಟ್‌ಲಂಡ್ ರಸೆಲ್‌ರಿಗೂ ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಬೊಸಾಂಕೆಯವರಿಗೂ ಒಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಗ್ವಾದವು ನಡೆಯಿತು. 'ಒಂದು ಕತ್ತೆಯು ಪ್ಲೇಟೋ ಆದರೆ ಅದು ಮಹಾಜ್ಞಾನಿಯಾಗುತ್ತದೆ' – ಎನ್ನುವ ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥವಿವರಣೆ

ಮಾಡುತ್ತಾ ರಸೆಲ್ ಹೇಳಿದರು: 'ವಾಕ್ಯದ ಪೂರ್ವಾಂಗ ಉತ್ತರಾಂಗಗಳು ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಲ್ಪಟ್ಟವೆ. ಪೂರ್ವಾಂಗವು ನಿಜವಾದರೆ ಉತ್ತರಾಂಗವು ನಿಜವಾಗುತ್ತದೆ. ಪೂರ್ವಾಂಗವು ನಿಜವೋ ಸುಳ್ಳೋ ಎಂಬುದು ಬೇರೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ. ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನದ ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ವಾಕ್ಯಗಳೊಡನೆ ಈ ವಾಕ್ಯವು ಸಮಂಜಸವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಇದು ದೋಷರಹಿತ ವಾಕ್ಯ.' ಇದಕ್ಕೆ ಬೊಸಾಂಕೆ ಉತ್ತರ ಹೇಳಿದರು: 'ಹೊತ್ತು ಕಳೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಇಂತಹ ನೂರು ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನಾದರೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಕತ್ತೆಯು ಪ್ಲೇಟೋ ಆಗುವುದು, ಎಂದರೆ ಮನುಷ್ಯನಾಗುವುದು, ಪ್ರಾಣಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಅಸಾಧ್ಯ. ಎಂದರೆ ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನದ ಇತರ ವಾಕ್ಯಗಳೊಡನೆ ಈ ಪೂರ್ವಾಂಗವು ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಇದು ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ ವಾಕ್ಯ. ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನದ ಇತರ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳೊಡನೆಯೂ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಮರ್ಥವಾದರೆ ಮಾತ್ರ ಯಾವ ಒಂದು ವಾಕ್ಯವಾದರೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ.'

ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯಸಂಬಂಧವಾದವನ್ನು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸದಿದ್ದರೂ, ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಬ್ಸ್ ಮತ್ತು ಹ್ಯೂಮ್ ಅವರುಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾದ ಜೆರಾರ್ಡ್ ಎಂಬ ಆಂಗ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕನ ಪ್ರಕಾರ, ಕಲ್ಪನೆಯು ತನ್ನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಯಾಂತ್ರಿಕ ನಿಯಮಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಜೋಡಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ, 'ಹೋಮರನು ಕೈಮಿರಾದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದಾಗ ಅವನು ಕೇವಲ ಮೃಗಗಳಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಅಂಗಗಳನ್ನು, ಎಂದರೆ ಸಿಂಹದ ತಲೆ, ಹೋತನ ಶರೀರ, ಮತ್ತು ಸರ್ಪದ ಬಾಲಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿದ.'[9] ಕೆಲವು ಆಧುನಿಕ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಚನೆಗಳು ಪ್ರಾಯಶಃ ಸುಪ್ತವಾಗಿ ಅವರು ಬಾಹ್ಯ ಸಂಬಂಧದ ಕಡೆಗೆ ವಾಲುತ್ತಿರುವ ಪರಿಣಾಮವಿರಬಹುದು. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು

---

9 Gerard: Essay on Genius.

ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಕೇವಲ ವಾದದ ಸಲುವಾಗಿ ನಾವು ಅದನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು: ಇತರ ಅಂಗಗಳೊಡನೆ ತನಗಿರುವ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಯಾವ ಅಂಗವೂ ತನ್ನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಯವೂ ಉಂಟಾಗದಂತೆ ಇತರ ಅಂಗಗಳೂ ತಮ್ಮ ಸ್ಥಾನ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸಬಹುದು.

ಅರ್ಥಹೀನತೆಯನ್ನು ಆಮಂತ್ರಿಸದೆ ಈ ವಾದವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಬಂಧವು ಆಂತರಿಕವಾದುದೋ ಬಾಹ್ಯವಾದುದೋ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳಿಗಿರುವ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಜ್ಞಾನ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವುದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು. ವಿಚಾರವು ಬೆಳೆಯುವಾಗ ತನ್ನ ಒಂದು ಮುಖದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದರ ಅಂಗಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿನ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಹಿಂದೆಯೇ, ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿರುವ ವಿಚಾರದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯು ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಮುನ್ನವೇ ವಿಚಾರದ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಒಂದುಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯು ಸಾಕಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡ ನಂತರವೇ ಸಂಬಂಧವು ಏಕತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಹೊರಡುವುದು. ಈ ಮಟ್ಟಿಗೆ, ವೈಚಾರಿಕ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧವು ಬಾಹ್ಯವೋ ಆಂತರಿಕವೋ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಸಂಬಂಧವು ಬಾಹ್ಯವಾದುದೇ? – ಎಂದು ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಸಹ ಅನೌಚಿತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಪನೆಯು ಬೆಳೆಯುವಾಗ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮಜಲುಗಳನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದರೂ ಅವು ವಿಚಾರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿರುವಂತಹ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಮಜಲುಗಳಲ್ಲ. ಭಾವನೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವ ಕಲೆಯ ಏಕತೆಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಸಂಬಂಧಗಳಿಗಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಸಹ ನಾವು ಒಂದು ಶ್ರೇಣಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿ ಬರುತ್ತಿರುವ ಸಾಗರದ

ಮೇಲು-ಮೈಯಲ್ಲಿ ಅಲೆಯ ನೀರನ್ನೂ ಮೇಲು-ಮೈಯಿನ ನೀರನ್ನೂ ವಿಂಗಡಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೋ ಹಾಗೆಯೇ ಕಲೆಯ ಏಕತೆಯಲ್ಲಿ ಅಂಗ ಮತ್ತು ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿನೋಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಸಂಬಂಧವು ಬಾಹ್ಯವಾದುದೆಂದು ಒಪ್ಪಿದರೆ ನಾವು ಮತ್ತೂ ಒಂದು ಇಕ್ಕಟ್ಟನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕು: ಆಗ ಯಾವ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ಸಂಗತಿಯಾದರೂ ಮತ್ತೆ ಯಾವ ವಸ್ತುವಿನೊಡನೆಯಾದರೂ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಂಗೀತದ ಒಂದು ಸ್ಥಾಯಿಯು ಮತ್ತೊಂದು ಸ್ಥಾಯಿಯೊಡನೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬಹುದೇ ವಿನಾ ಆಲೂಗೆಡ್ಡೆಯೊಡನೆ ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವಿರಲು ಸಾಧ್ಯ? ಇದೇ ರೀತಿ ಒಂದು ದೇಶಿಕ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ದೇಶಿಕ ಸಂಗತಿಯೊಡನೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಬಹುದು. ದೇಶಿಕ ಪ್ರತ್ಯಯವಾದ ಸಮಕೋನವನ್ನು ನೈತಿಕ ಪ್ರತ್ಯಯವಾದ ಕೃತಜ್ಞತೆಯೊಡನೆ ಸೇರಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ವಸ್ತುಗಳೂ ಉಳಿದುವುಗಳೊಡನೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದರೂ ಎಲ್ಲವೂ ಏಕರೀತಿಯಾಗಿ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಬುದ್ಧಿಯ ಅಥವಾ ಅನುಭವದ ಒಂದೊಂದು ಮಟ್ಟದ ವಸ್ತುಗಳು ಅವುಗಳೊಡನೆ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು, ಬೇರೊಂದು ಮಟ್ಟದ ಅಥವಾ ಜಾತಿಯ ವಸ್ತುಗಳೊಡನೆ ಸಂಬಂಧಿಸಲಾರವು. ಸಂಬಂಧಕ್ಕೂ ಸಮಾನ ಗುಣ ಬೇಕು. ಸಮಾನ ಗುಣಗಳಿರುವ ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭಿನ್ನವೆನಿಸಲಾರವು.

೬. § ಸಂಬಂಧದ ಅವಶ್ಯಕತೆ

ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಮನುಷ್ಯನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಾಗಲಿ ಸಂಬಂಧವು ಏಕೆ ಬೆಳೆಯಬೇಕು? ವಸ್ತುವು ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅರಕೆಯನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸಂಬಂಧವು ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಅದು ತನ್ನಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಅಸಂಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಅಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ, ಅಥವಾ ಸ್ವಯಂವಿಕಾಸ

ಕ್ಕೆಂದು ಅದು ಗತಿಶೀಲವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಕಾಸ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅದರ ಕ್ಷೇತ್ರವೂ ವಿಶಾಲವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿದ್ದು ತಾನು ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯ ಅರಕೆಯನ್ನನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವಸ್ತುವೊಂದು ಮೊದಲ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಕೊಡಲು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಮೊದಲಿನ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ತನ್ನ ಅಪೂರ್ಣತೆಯು ತುಂಬುವಂತಿದ್ದರೆ ಈ ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವೆ ಪರಸ್ಪರರ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಸಂಬಂಧವು ಏರ್ಪಟ್ಟು ಈ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅವೆರಡೂ ಒಂದುಗೂಡುತ್ತವೆ. ವಿವಾಹ, ಸ್ನೇಹ, ಮೊದಲಾದ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಮಗೆ ಈ ಸಂಗತಿಯು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಗುರು ಶಿಷ್ಯ, ತಾಯಿ ಮಗು, ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಮಾನವ ಸಂಬಂಧವು ಏರ್ಪಡುವುದೂ ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ. ಮಾನವ ಭಾವನೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲುವ ಈ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಒಪ್ಪದಿರಬಹುದು. ಆಮ್ಲಜನಕದ ಹತ್ತಿರ ಜಲಜನಕವನ್ನಿಟ್ಟರೆ ಅವೆರಡೂ ಒಂದುಗೂಡಿ ನೀರಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದುವುದು ಏಕೆ? ಆಮ್ಲಜನಕವಾಗಲಿ, ಜಲಜನಕವಾಗಲಿ, ತಮ್ಮ ಶುದ್ಧಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವುದು ಅವುಗಳ ಮೂಲ ಗುಣವಲ್ಲ. ತಮ್ಮೊಡನೆ ಬೆರೆಯುವ ವಸ್ತುಗಳೊಡನೆ ಸೇರಿ ತನ್ನ ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ನೀಗಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವುಗಳ ಗುಣ. ಸಂದರ್ಭ ಸಿಕ್ಕಿದ ತಕ್ಷಣ ಅವು ಹಾಗೆಯೇ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಈ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಒಂದಾಗಿ ನೀರಾದ ಮೇಲೆ ಎರಡು ಅನಿಲಗಳೂ ತಮ್ಮ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆಯಲ್ಲವೆ? ಸ್ವಯಂ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವನ್ನೇ ನೀಗಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ಸಂಬಂಧವು ನಿಲ್ಲುವುದು ಹೇಗೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡುವಾಗ ನಾವು ಇತರ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಆಗುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ವಿವಾಹಸಂಬಂಧ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಮೇಲೂ ವಧೂವರರು ತಮ್ಮ ಪೂರ್ವಾವಸ್ಥೆಯ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆ? – ಎಂಬ ಮರುಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳಬಹುದು. ಸಂಬಂಧವು ಬದಲಾದರೆ ವಸ್ತುವಿನ ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿಯೂ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗುವುದೆಂದು ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧವಾದಿಗಳು ಹೇಳುವುದು ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ. ತನ್ನ ಗಂಡನಿಂದ ವಿವಾಹ ವಿಚ್ಛೇದವನ್ನು ಪಡೆದ ನಂತರವೂ ಸರ್ವ ವಿಧದಲ್ಲಿಯೂ (ಎಂದರೆ ದಾಂಪತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ), ತಾನು

ಮೊದಲಿದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಎಂದು ಹೇಳುವುದರಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಅರ್ಥವಿದೆ!

ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾವು ಉದ್ದೇಶ್ಯವಾದವನ್ನು (teleology) ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ ಭೌತವಸ್ತುಗಳ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಮಾನವನ ಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ, ಬದಲಾವಣೆಯು ಯಾಂತ್ರಿಕ ಬದಲಾವಣೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಧ್ಯೇಯಬದ್ಧ ರೂಪಾಂತರವಾಗಬೇಕು. ರೂಪಾಂತರವಾದ ಅವಸ್ಥೆಯು ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಅವಸ್ಥೆಯ ಬೇರೊಂದು ಸ್ವರೂಪವೇ ಆಗಿರಬೇಕು. ಎಂದರೆ ಎರಡು ಅವಸ್ಥೆಗಳ ನಡುವೆ ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧವೇ ಇರಬೇಕು.

ಸಂಬಂಧವು ಒಂದು ಅರಕೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಮ್ಮ ವಿಚಾರದ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ, ನಮ್ಮ ಅನುಭವದ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ವಿಚಾರದ ಸ್ಥಾನವೇನೆಂಬುದನ್ನೂ ನಾವು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಎಫ್. ಎಚ್. ಬ್ರಾಡ್ಲೆಯವರು ತಮ್ಮ Appearance and Reality ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ (ಅಧ್ಯಾಯ ೧೫) ಈ ವಿಕಾಸದ ಮಜಲುಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ: (೧) ಅನುಭವದ ಪ್ರಪ್ರಥಮ ಬಿಂದುವಿನಲ್ಲಿರುವುದು ಶುದ್ಧ ಅನುಭವ ಮಾತ್ರ. ಆ ಮಜಲಿನಲ್ಲಿ ನಾನು – ನೀನು, ವ್ಯಕ್ತಿ – ವಸ್ತು, ಮೊದಲಾದ ಯಾವ ಭಿನ್ನತೆಯೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಅರಿವು ಇದ್ದರೂ, ಆ ಅರಿವಿನ ಅಧಿಪತಿಯು ನಾನು ಎನ್ನುವ 'ಅಹಂಕಾರ'ವು ಇನ್ನೂ ಬೆಳೆದಿರುವುದಿಲ್ಲ. (೨) ಎರಡನೆಯ ಮಜಲಿನಲ್ಲಿ ಅರಿವು ವಿಚಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ವಿಚಾರದ ಬೆಂಕಿ ಸೋಂಕುವುದೇ ತಡ, ಅನುಭವವು ಸಾವಿರ ಚೂರುಗಳಾಗಿ ಒಡೆದು ಮೂಲದಲ್ಲಿದ್ದ ಅಭಿನ್ನತೆಯು ನಷ್ಟವಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ನಾನು ನಿನಗಿಂತ ಬೇರೆ, ನೋಡುತ್ತಿರುವವನು ನಾನು, ಕಾಣಿಸುವ ವಸ್ತು ಮೇಜ, ಮೇಜವೆಂಬುದು ವಸ್ತು, ಕೆಂಪು ಎನ್ನುವುದು ಮೇಜದ ಬಣ್ಣ, ಇತ್ಯಾದಿ ಒಂದು ಅನುಭವವು ವಸ್ತು–ಗುಣ, ವ್ಯಕ್ತಿ – ವಸ್ತು, ಮೊದಲಾಗಿ ಛಿದ್ರ ಛಿದ್ರವಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇದು ವಿಚಾರದ ಪ್ರಥಮ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಆಗುವ ಸ್ಥಿತಿ. (೩) ಆದರೆ ಛಿದ್ರವಾದ ಅಂಶಗಳು ತಮ್ಮ ವಿಯೋಜನಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಒಡೆದುಹೋದ ಸಂಸಾರದ ಜನಗಳಂತೆ ಅವು ತಮ್ಮ-

ಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಅಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತವೆ. ತಮ್ಮ ವಿಯೋಜನೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಇತರ ಅಂಶಗಳೊಡನೆ ಸಂಬಂಧ ವನ್ನು ಹೊಂದಬೇಕು–ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವು ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ, ಎಂಬ ಜ್ಞಾನವು ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆಗಲೇ ಸಂಬಂಧದ ಅಗತ್ಯವು ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಕಾಣುವುದು. ತಾನು ಒಡೆದ ಅಭಿನ್ನತೆಯಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಏಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ವಿಚಾರವೇ ಮುಂದೆಬರುತ್ತದೆ. ಆಗ ವಿಚಾರದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವೇ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಗುಣವು ವಸ್ತುವಿನೊಡನೆ, ವ್ಯಕ್ತಿಯು ವಸ್ತುವಿನೊಡನೆ, ಕಾರ್ಯವು ಕಾರಣದೊಡನೆ, ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುತ್ತದೆ. ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವು ಬೇರೆಯದಲ್ಲ, ಮೇಜವು ಕೆಂಪಗಿದೆ, ನನಗೂ ನಾನು ನೋಡುತ್ತಿರುವ ಮೇಜಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ – ಹೀಗೆ ವಿಚಾರವೇ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ, ಛಿದ್ರ ಛಿದ್ರವಾಗಿದ್ದ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳ ಆಂತರಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನೂ ಪೂರೈಸಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಒಂದು ತೆರನಾದ ಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. (೪) ಆದರೆ ವಿಚಾರವು ಸಾಧಿಸಿದ ಏಕತೆಯು ಸಾಂಬಂಧಿಕವಾದುದು. ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟ ವಸ್ತುಗಳು ತಮ್ಮ ಅಗತ್ಯಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ತಮ್ಮ ತಾದಾತ್ಮ್ಯದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡರೂ, ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿದ ಏಕತೆಯು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಸಾಧಿಸಿದ ಏಕತೆಯೇ ವಿನಾ ಅನುಭವದ ಪ್ರಥಮ ಬಿಂದುವಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಅಭಿನ್ನ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಮೂರನೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೇ ಸಂತೃಪ್ತರಾದರೂ, ಹೆಚ್ಚು ವಿಕಸಿತ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಜಿಜೀವಿಷೆಯುಳ್ಳವರು ಇನ್ನೂ ಉಚ್ಚ ಮಟ್ಟದ ಏಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಾನು ಸಾಧಿಸಿದ ಏಕತೆಗಿಂತ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಭಿನ್ನತೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯೊಂದಿದೆ ಎಂಬುದು ಆಗ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಭಿನ್ನತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಬದುಕುವ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ತಾನು ಜೀವಂತವಾಗಿರುವ ತನಕ ಅನುಭವವು ಮೇಲಿನ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟಲಾರದೆಂಬ ಅರಿವೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಆಗ, ಬ್ರಾಡ್ಲೆಯವರು ಹೇಳುವಂತೆ ವಿಚಾರವು 'ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ' ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವಿಚಾರವು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಭಿನ್ನತೆಯೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ, ಭಿನ್ನತೆಯಿಂದಾದ ಅರಕೆಯೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದ

ರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಸಂಬಂಧಾತೀತವಾದ ಸ್ಥಿತಿ.

ಅನುಭವದ ವಿಕಾಸದ ನಾಲ್ಕು ಮಜಲುಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಮೊದಲನೆಯ ಮಜಲನ್ನು ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನದ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಹಾಗೂ ಕೊನೆಯ ಮಜಲಿನೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಇವೆರಡು ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅಭಿನ್ನತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮೊದಲನೆಯದು ಭಿನ್ನತೆಯ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ, ವೈಚಾರಿಕ ಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದೆ ಇದ್ದ ಸ್ಥಿತಿ. ಆದರೆ ಕೊನೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯು ವಿಚಾರದ ಘಟ್ಟಗಳನ್ನೂ ಸಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಎತ್ತರದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಮೊದಲನೆಯದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಶ್ರೀಮಂತವಾದುದು. ವಿಚಾರವು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಆದರ್ಶಗಳು, ಸತ್ಯ, ಸೌಂದರ್ಯ, ನೀತಿಗಳ ಐಕ್ಯಗಳೆಲ್ಲವೂ ಈ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಿಸಿರುತ್ತವೆ. ಆದರ್ಶವು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ, ವಿಕಾಸವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ಅನುಭವವು ತೃಪ್ತವಾಗಿ ಸಮಷ್ಟಿತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿರುತ್ತದೆ.

ಕಲ್ಪನೆಯ (ಕಲೆಯ) ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ಇದನ್ನು ಕೆಲ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಲುವ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಕಲ್ಪನೆಯು ಶೂನ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಕಸಿತವಾಗಲಾರದೆಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕಲ್ಪನೆಯು, ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆಯಾಗಬಹುದು, ದೃಶ್ಯಕಲ್ಪನೆಯಾಗಬಹುದು, ವರ್ಣಕಲ್ಪನೆ ಆಗಬಹುದು, ಬಿಂಬಕಲ್ಪನೆಯಾಗಬಹುದು. ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮದ ವಿಶೇಷ ಅನುಕೂಲಕ್ಕೂ ಮಿತಿಗೂ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವಾಗ ಕಲ್ಪನೆಯು ಒಂದು ಬಿಂದುವಿನಿಂದ ಮುಂದಿನ ಬಿಂದುವಿಗೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಸಾಗುವಾಗ ಹಿಂದಿನ ಮತ್ತು ಮುಂದಿನ ಬಿಂದುಗಳು ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಎರಡು ಭಿನ್ನವಾದ ಬಿಂದುಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದೆ ಸಾಗುವುದು ಕಲ್ಪನೆಯ ಗುಣ. ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಭಿನ್ನತೆಗೂ ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಸಂಬಂಧಗಳಿಗೂ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂತರವಿದೆ. ಭಿನ್ನತೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವ ಮೊದಲೇ ಕಲ್ಪನೆಯು ಭಿನ್ನವಾಗುವ ಅಂಶಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಿಚಾರವು ಮೊದಲು ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸೃಜಿಸಿ, ನಂತರ ಭಿನ್ನವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಸಂಬಂಧಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸು

ತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಅನುಭವವು ಭಾವನಾಪ್ರಧಾನವಾದುದರಿಂದ, ಕಲ್ಪನೆಯು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಭಿನ್ನತೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಸಂಬಂಧಗಳೆರಡೂ ಭಾವನೆಯ ಪ್ರವಾಹದ ಒಳಗೇ ನಿರ್ಮಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸುವ ಸಂಬಂಧವು, ವಿಚಾರವು (ಮೂರನೆಯ ಮಜಲಿನಲ್ಲಿ) ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಸಂಬಂಧದಂತೆ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ತೀವ್ರತರವಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೇ ನಿಲ್ಲುವುದಲ್ಲ. ಮೂರನೆಯ ಮಜಲಿನಲ್ಲಿ ವಿಚಾರವು ಸಾಧಿಸುವ ಸಂಬಂಧದ ಬಗೆಗೆ ವಿಚಾರಕ್ಕೇ ಅತೃಪ್ತಿಯಾಗಿ, ಅನುಭವವು ಇನ್ನೂ ಮೇಲಿನ ಮಟ್ಟದ ಅಭಿನ್ನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಲು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲೆಯು ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ವಿಚಾರದ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಘಟ್ಟದ ಸ್ಥಿತಿಯು ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಧಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಸಂಬಂಧವು ಇದ್ದೂ ಇಲ್ಲದಂತೆ ಇರುವ ಕಲಾನುಭವದ ಅಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ವಿಚಾರದ ಮೂರನೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕಿಂತ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಮಟ್ಟದೊಡನೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಲಾನುಭವವು ವಿಚಾರದ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದುದೆಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬೇಕು.

೬. § ಸಂಬಂಧದ ಅವರ್ಣನೀಯತೆ

ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿವೆ. ತಾನು ಸಂಬಂಧಿಸುವ ವಸ್ತುಗಳಿಂದ ಅದು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಎ. ಮತ್ತು ಬಿ. ಎಂಬ ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಸ. ಎಂಬುದು ಸಂಬಂಧಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ: ಸ.ವು ಎ. ಮತ್ತು ಬಿ. ಗಳ ಒಂದು ಗುಣವೇ? ಹಾಗೆ ಆಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ವಸ್ತುಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ದಾಂಪತ್ಯವೆನ್ನುವ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಪತಿಗೆ ಪತ್ನಿಯೊಡನೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವೇ ಪತ್ನಿಗೆ ಪತಿಯೊಡನೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪತಿ – ಪತ್ನೀ ಸಂಬಂಧವು ಪತ್ನೀ – ಪತಿ ಸಂಬಂಧವಾಗುವುದು ಹೇಗೆ? ಹಾಗೆಯೇ ಸ್ವಾಮಿ – ಭೃತ್ಯ, ಗುರು–ಶಿಷ್ಯ, ಕಾರ್ಯ–ಕಾರಣ, ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಂಬಂಧಕ್ಕೂ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿವೆ. ಎ.ನಿಂದ ಬಿ.ಗೆ ಹೋಗುವ ಸಂಬಂಧವೇ ಬೇರೆ

ಯಾದರೆ ಬಿ.ನಿಂದ ಎ.ಗೆ ಬರುವ ಸಂಬಂಧವೇ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಬಂಧವು ವಸ್ತುವಿನ ಒಳಗೂ ಇರಬೇಕು, ಹೊರಗೂ ಇರಬೇಕು. 'ಸ'ವು ಎ.ಗೆ ಪೂರ್ತಿ ಬಾಹ್ಯವಾದರೆ ಅದು ಎ.ಯನ್ನು ಬಿ.ಯೊಡನೆ ಸೇರಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಅಥವಾ ಅದು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಎ.ಯ ಒಳಗೇ ಇದ್ದರೆ ಹೊರಬಂದು ಬಿ.ಯನ್ನು ತಲುಪುವುದು ಹೇಗೆ? ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಸಂಗತಿ: ಸಂಬಂಧವು ವಸ್ತುವಿನ ಗುಣವಾಗಲಾರದು. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ಗುಣವೂ ಆಗಿ ಸಂಬಂಧವೂ ಆಗಿರುವುದು ಹೇಗೆ? ಅದು ವಸ್ತುವಿನ ಗುಣವಲ್ಲದಿದ್ದರೆ, ಅದರೊಡನೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದು ಹೇಗೆ?

ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಬಂಧವು ಇದೇ ರೀತಿಯ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳಿಗೆ ಎಡೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಎರಡು ರೇಖೆಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದ್ದರೆ ಆ ಸಂಬಂಧವು ರೇಖೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದೇ ಅಥವಾ ಅಲ್ಲವೆ? ತಬ್‌ಲಾದವರು ಬಾರಿಸುವ ಛಾಪುಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಅವುಗಳು ತಾಳವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದನ್ನೇ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಭಾವಿಸಿದರೆ ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವೇರ್ಪಟ್ಟು ತಾಳವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಬಿಡಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಹೊಸ ಗುಣವು ಸಂಬಂಧವೇರ್ಪಟ್ಟ ತಕ್ಷಣ ಎಲ್ಲಿಂದ ಬಂತು? ಸಂಬಂಧವು ಬಿಡಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದುದಾದರೂ ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಒಂದುಗೂಡಿಸುತ್ತದೆ?

ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸಂಬಂಧ ಎಂಬ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ತೊಡಗಿದರೆ ಅದು ನಮ್ಮನ್ನು ಅನೇಕ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳಿಗೆ ಒಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆಂದರೆ, ಸಂಬಂಧವು ವಿಚಾರದಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿತವಾದುದು. ತಾನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಮೂಲವನ್ನು ಬಿಡಿಸಲಾರದೆ ಒದ್ದಾಡುವುದೇ ವಿಚಾರದ ಬವಣೆ. ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಿಚಾರದ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿ ಭಾವನೆಯ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಿದರೆ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಬಂಧವು ಭಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಜೀವಂತವಾಗುತ್ತದೆ; ಆದರೆ ಜೀವಂತವಾಗಿರುವಾಗ ತಾನು ಸಂಬಂಧವೆಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಅದು ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸಲಾರದು. ತನ್ನ ಪೂರ್ಣ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಸಂಬಂಧದ ಮೂಲವೇ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ; ಜೀವಂತ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ತನ್ನ

ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಅದರ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಅಪ್ರಕಟಿತವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಸಂಬಂಧವೆನ್ನುವುದು ವಿಚಾರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವರ್ಣನೀಯವಾದ ಸಂಗತಿ. ಕಲೆಯು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆಯೇ ವಿನಾ ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. (ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ಹತ್ತನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಸಂಧಿಸುತ್ತೇವೆ.)

೮. § ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಆಕಸ್ಮಿಕ

ವಿಮರ್ಶಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ, ಅದರಲ್ಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ, ಕ್ರಿಯೆಯ ಮುನ್ನಡೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಘಟ್ಟವೂ ಆರಂಭಬಿಂದುವಿನ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿರಬೇಕು. ಅಥವಾ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಆದು ಸಂಬಂಧಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಾರಣವಿರಬೇಕು. ಈ ನಿಯಮವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಪಾಲಿಸದಿದ್ದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯು ಅಸಫಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಂದ ಈ ನಿಯಮವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬಹುದು. ತನ್ನ ಸಂಸಾರಕ್ಕೆ ಅನ್ನವನ್ನೊದಗಿಸಲಾರದ, ಒಂದು ಕಾರ್ಖಾನೆಯ ಕೆಲಸಗಾರನೊಬ್ಬನು ಬಹಳ ದುಃಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ಕಾರ್ಖಾನೆಯಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುವ ಸಹಕಾರ್ಮಿಕರೂ ಅದೇ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮ ನಾಯಕ ಕೆಲಸಗಾರನು ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಸಂಘಟಿಸಿ ಹೆಚ್ಚು ವೇತನಕ್ಕಾಗಿ ಮುಷ್ಕರವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುಷ್ಕರವು ಒಂದು ತಿಂಗಳು ಸಾಗಿದರೂ ಕಾರ್ಖಾನೆಯ ಮಾಲೀಕರು ಕೆಲಸಗಾರರ ಬೇಡಿಕೆಗಳಿಗೆ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೆಲಸಗಾರರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ದಿನದಿನದ ಅನ್ನಕ್ಕೆ ಹಣವಿಲ್ಲದೆ ಮುಷ್ಕರವು ವಿಫಲವಾಗುವ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಕಾಣಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿವೆ. ಮುಷ್ಕರವು ಅಯಶಸ್ವಿಯಾದರೆ ಇಡೀ ಕಾರ್ಮಿಕ ವರ್ಗಕ್ಕೇ ಹಾನಿ. ನಮ್ಮ ನಾಯಕನ ಮೇಲಂತೂ ಮಾಲೀಕರು ಪ್ರತಿಕಾರವನ್ನು ತೀರಿಸುವವರೇ. ಸಾವಿರ ಕಾರ್ಮಿಕರ ಕುಟುಂಬವನ್ನು ಪೋಷಿಸುವುದೆಂತು? ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ, ನಾಯಕನ ಹೆಂಡತಿಯು ತನ್ನ ಗುಡಿಸಲಿನ ಹಿಂದೆ ತರಕಾರಿಯನ್ನು ಹಾಕಲು ನೆಲವನ್ನು ಅಗೆಯುತ್ತಿದ್ದಾಗ

ಭಾರೀ ಚಿನ್ನದ ಗಟ್ಟಿಗಳು ಸಿಕ್ಕುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಮಾರಿ ಬಂದ ಹಣದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನು ಕಾರ್ಮಿಕರ ಸಂಸಾರಗಳನ್ನು ಸಾಕುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೆ ಒಂದು ತಿಂಗಳು ಮುಷ್ಕರವು ಮುಂದುವರಿದು ಮಾಲೀಕರು ದಾರಿಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಇಡೀ ಕಾರ್ಮಿಕ ವರ್ಗವು ಸಂತಸದಿಂದ ನಲಿದು ನಮ್ಮ ನಾಯಕನನ್ನು ಮಾಲೆ ತುರಾಯಿಗಳಿಂದ ಗೌರವಿಸುತ್ತದೆ.

ಮತ್ತೊಂದು ಕತೆ: ನಿರ್ಧನಿಕ ಯುವಕನೊಬ್ಬನು ಒಬ್ಬ ಶ್ರೀಮಂತ ವಿಧುರನ ಏಕಮಾತ್ರ ಪುತ್ರಿಯನ್ನು ಪ್ರೇಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವಳೂ ಇವನಿಗೆ ತನ್ನ ಹೃದಯವನ್ನು ಅರ್ಪಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಆದರೆ ಅವಳ ತಂದೆಯು ಈ ವಿವಾಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಮಿಗಳೀರ್ವರೂ ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿ ಹಾರಿ ಜೀವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಆಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಆಗ ಆ ಶ್ರೀಮಂತನ ಒಬ್ಬ ಆಪ್ತ ಮಿತ್ರನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಆ ಯುವಕನು ಮತ್ತೆ ಯಾರೂ ಅಲ್ಲದೆ ಚಿಕ್ಕ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಸತ್ತುಹೋದ ಆ ಶ್ರೀಮಂತನ ತಂಗಿಯ ಮಗನೇ. ತನ್ನ ಪತಿಯ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸವವಾದಾಗ ಅವಳು ಸತ್ತಳು, ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ತಿಳಿದ ಅವಳ ಗಂಡನು ಎದೆಯೊಡೆದು ಸತ್ತ. ಹುಡುಗನನ್ನು ಯಾರೋ ಅನಾಥಾಶ್ರಮದವರು ಸಾಕಿದರು. ಈಗ ಅವನು ಈ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಗುಮಾಸ್ತೆಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಇನ್ನೇನು? ಶ್ರೀಮಂತನು ಓಡಿಹೋಗಿ ಸಮುದ್ರ ದಡದಲ್ಲಿದ್ದ ಮಗಳನ್ನೂ ಸೋದರಳಿಯನನ್ನೂ ಅಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರೇಮಿಗಳೀರ್ವರಿಗೂ ವಿವಾಹವಾಗಿ ಅವರು ಮಧುಚಂದ್ರಕ್ಕೆಂದು ಕಾಶ್ಮೀರಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ.

ಅಪಕ್ವ ಬರಹಗಾರರ ಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಇಂತಹ ಸಾವಿರಾರು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಕೇವಲ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಘಟನೆಗಳ ಮೇಲೆಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಭದ್ರವಾದ ರಚನೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ: ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನಿರತವಾಗಿರುವ ಕಲ್ಪನೆಯು ಪೂರ್ಣ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯದಿದ್ದರೆ, ಅಥವಾ ಕಲ್ಪನೆಯು ತನ್ನ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗದಿದ್ದರೆ, ಕಲಾವಿದನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೋ ಅಥವಾ ತನಗೇ ತಿಳಿಯದಂತಹ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೋ, ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅಂತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ

ಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಕಲಾಕೃತಿಯು ತನ್ನ ಆಳ ಅಗಲಗಳಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸ ಹೊಂದುವುದು. ಸೃಷ್ಟಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯು ತನ್ನ ಒಳನಿಯಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಪಡೆದು ಕಲ್ಪನೆಯ ಗತಿಯು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಶಾಂತವಾಗಬೇಕು. ಆದರೆ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ನಡುವೆಯೇ ಕಲಾಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಸೋತುಹೋಗಿಯೋ, ತನ್ನ ಮುನ್ನೋಟವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡೋ, ಅಥವಾ ಯಾವ ಕಾರಣದಿಂದಲೋ, ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಪರಿಹಾರವು ಕಾಣದಿದ್ದರೆ ಕಲಾವಿದನು ಹೇಗಾದರೂ ಮಾಡಿ ಅದನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯ ಪಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡುವಾಗ, ಆಕೃತಿಯ ಅಂತಸ್ಸತ್ವದೊಡನೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗದ ಹೊರಗಿನ ಅಂಶಗಳು ಆದರ ಶರೀರವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅವು ಅದರೊಡನೆ ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಂಘಟಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನೇ ನಾವು ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ.

ಆಕಸ್ಮಿಕವೆಂಬ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಕ ತಾಳ ನ್ಯಾಯವೆಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಡೀ ವಿಶ್ವವು ಒಂದು ನಿಯಮಬದ್ಧ ಸಂಘಟನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಘಟನೆಯೂ ಉಳಿದ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿವೆ ಎಂದು ನಾವು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ: ನೀಲಿ ಶರಟು ಹಾಕಿದ್ದ ಒಬ್ಬ ಹುಡುಗನು ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತೀರ್ಣನಾದ. ಹಸುರು ಶರಟಿನ ಮತ್ತೊಬ್ಬನು ಅನುತ್ತೀರ್ಣನಾದ. ನೀಲಿ ಶರಟಿಗೂ ಪರೀಕ್ಷೆಯ ಯಶಸ್ಸಿಗೂ, ಹಸುರು ಶರಟಿಗೂ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಸಫಲವಾಗುವುದಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವೇನು? ೧೯೬೫ನೆಯ ವರ್ಷ ಸಿಂಹಳದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅರಳಿಯ ಮರವು ಬಿದ್ದಿತು; ಮತ್ತೆ ಯಾವುದೋ ವರ್ಷ ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯರೆಂಬುವವರು ಬ್ರಹ್ಮಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಭಾಷ್ಯವನ್ನು ಬರೆದರು. ಇವೆರಡೂ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳೇ. ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವೇನು? ಇದೇ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೇಳಬಹುದು: ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರ ಆಕಸ್ಮಿಕವೆಂದರೇನು?

ದಿನ-ಬಳಕೆಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥವೇನು? 'ಮಾರ್ಕೆಟಿಗೆ ಹೋಗಿದ್ದಾಗ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಮಿತ್ರನೊಬ್ಬನ ಭೇಟಿ ಆಯಿತು.' 'ಮೋಟಾರಿನ ಆಕಸ್ಮಿಕದಲ್ಲಿ ಸೈಕಲ್ ಸವಾರನು ಸತ್ತ' ಇಂತಹ

ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬಹುದು. ಮಿತ್ರನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುವುದು ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ, ನಾನು ಹೋಗುವುದು ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ನಾನು ಅದೇ ವೇಳೆಗೆ ಮಾರ್ಕೆಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಗಲು ಕಾರಣವೇನು? ಅವನು ಅದೇ ವೇಳೆಗೆ ಆ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬರಲು ಕಾರಣವೇನು? ನಾನು ಹೋಗುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣಮಾಲೆಯೇ ಇದೆ. ಅವನು ಬರುವುದಕ್ಕೆ ಬೇರೊಂದು ಕಾರಣಮಾಲೆಯೇ ಇದೆ. ಅವನ ಬಿಡುವು, ಮನೆಗೆಲಸ, ಈ ಮಧ್ಯೆ ಅತಿಥಿಗಳು ಬಂದುದು, ಇತ್ಯಾದಿ ಎಲ್ಲವೂ ಕಳೆದು ಅವನು ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ. ಆ ಕಾರಣಮಾಲೆ ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನಾನು ಆ ವೇಳೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಹೋದ ಕಾರಣವೂ ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಇಬ್ಬರ ಸಮಯವೂ ಸ್ಥಳವೂ ಒಂದೇ ಆದ ಕಾರಣವೇನು? ಇಲ್ಲಿ ಎರಡು ಉತ್ತರಗಳು ಸಾಧ್ಯ. ಒಂದು, 'ದೈವನಿಯಾಮಕ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಇಷ್ಟು ತಿಂಗಳುಗಳ ನಂತರ ನಾವು ಹೀಗೆ ಸಂಧಿಸುತ್ತಿದ್ದೆವೇ!' ಮತ್ತೊಂದು, 'ಆಕಸ್ಮಿಕ' – ಎಂದರೆ ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ ಎಂದು. ಮೊದಲನೆಯ ಉತ್ತರವು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯದುದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಒಬ್ಬ ದೇವರನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದು 'ನಮಗೆ ತಿಳಿಯದು' ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಿ ಸುಮ್ಮನಾಗುತ್ತದೆ. ಮೋಟರಿನ ಆಕಸ್ಮಿಕವೂ ಅಷ್ಟೇ. ಅದೇ ವೇಳೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಸೈಕಲ್ ಸವಾರನು ಅದೇ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕೆ? ಅದೇ ವೇಳೆಗೆ ಮೋಟರೂ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಅದರ ಬ್ರೇಕು ಸಹ ತಪ್ಪಬೇಕೆ? ಸೈಕಲಿನವನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುವುದಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಿದೆ. ಮೋಟರು ಹಾಗಾಗುವುದಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಿದೆ. ಈ ಎರಡು ಕಾರಣಮಾಲೆಗಳ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಘರ್ಷಿಸಿ ಮತ್ತೊಂದು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿದ ಕಾರಣವೇನು? ಇಲ್ಲಿಯೂ ಎರಡು ಉತ್ತರಗಳು: ದೈವಲೀಲೆ, ಅಥವಾ ಆಕಸ್ಮಿಕ. ಆಕಸ್ಮಿಕವೆಂದರೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವರಿಗೆ – ಮೋಟರು ಮತ್ತು ಸೈಕಲ್ ಸವಾರನಿಗೆ – ಪರಸ್ಪರ ತಿಳಿಯದಿರುವ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧ.

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಂಗತಿಯೂ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶ್ಯವಾದರೆ (subject) ಅದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ವಿಧೇಯಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ತೇರ್ಗಡೆಯಾದ ಹುಡುಗನಿಗಿದ್ದ ವಾಚನಾನುಕೂಲತೆ, ಉತ್ತಮ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರು, ಇತರ ತೊಂದರೆಗಳಿಲ್ಲದಿರುವುದು, ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಊಟ, ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ

ಗಳಿಲ್ಲವೂ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಫಲವಾಗಲು ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ವಿಧೇಯಗಳು. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಧೇಯವೊಂದಿದೆ: ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿ. ಅದೇ ಇಲ್ಲದೆ ಇತರ ಅನುಕೂಲತೆಗಳಿದ್ದರೂ ಹುಡುಗನು ಸಫಲನಾಗಲಾರ. ಈ ಎಲ್ಲವು ಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಮಹತ್ವವಿಲ್ಲ. ಏನೇನೂ ಬುದ್ಧಿ ಇಲ್ಲದವನು ತೇರ್ಗಡೆಯಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಊಟವಿಲ್ಲದವನು ತೇರ್ಗಡೆಯಾಗಬಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಇತರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಮುಖ್ಯ ವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ಒಂದು ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದುವುಗಳಂತೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಅಂತರಶಾಲಾ ಕುಸ್ತಿಯ ಪಂದ್ಯದಲ್ಲಿ ಗೆಲ್ಲುವ ಹುಡುಗನಿಗೆ ಬುದ್ಧಿ ಸಾಲದಾದರೂ ಬಾಧಕವಿಲ್ಲ, ಊಟಕ್ಕೆ ತೊಂದರೆ ಆಗಿರಬಾರದು. ಹಾಗೆಯೇ, ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ತೇರ್ಗಡೆಯಾಗುವುದಕ್ಕೂ ಸೀಲಿ ಷರಟಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ತೇರ್ಗಡೆ ಎನ್ನುವುದು ಹುಡುಗ ನನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಒಂದು ಮುಖ ವನ್ನಷ್ಟೇ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹುಡುಗನನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಆ ಶರಟು ಅವನ ಅಭಿರುಚಿಯೊಡನೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಸಿಂಹಳದಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದ ಮರಕ್ಕೂ ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯರು ಬರೆದ ಭಾಷ್ಯಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವೇನು? ನೇರ ವಾದ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪರ್ಯಾಯವಾದ ಸಂಬಂಧವು ಇಲ್ಲದೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಮರ ಬೀಳುವುದು ಸಸ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಭೂಗರ್ಭಶಾಸ್ತ್ರ, ವಾಯುವಿಜ್ಞಾನ, ಇತ್ಯಾದಿ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳ ಸಂಗತಿಗಳೊಡನೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವ ಅಂಶ. ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯರ ಭಾಷ್ಯಮೌಲ್ಯ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಸೇರಿದೆ. ಬೌದ್ಧರ ಮೌಲ್ಯಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೂ ಶಂಕರರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೂ ಮೌಲಿಕ ಸಂಬಂಧ ವಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ವೇದೋಪನಿಷತ್ತುಗಳೊಡನೆಯೂ ಈ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯಾಂಶವೆಂದರೆ: ಮೌಲಿಕ ಜಗತ್ತಿಗೂ ಭೌತ ಜಗತ್ತಿಗೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲವೆ? ಅವೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ಹೊರತಾದ ಜಗತ್ತುಗಳೇ? ಹಾಗೆ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಎರಡು ಜಗತ್ತುಗಳು ಒಂದು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ಅಥವಾ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಕೂಡುತ್ತವೆ. ಈ ಪರ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ, ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಶಂಕರರ ಭಾಷ್ಯಕ್ಕೂ ಸಿಂಹಳದ ಮರಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಆದರೆ ಸೀಮಿತ

ವಾದ ವಿಚಾರದ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಮರವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಮೌಲ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ, ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಮರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಆಕಸ್ಮಿಕದ ಅರ್ಥವು ಒಂದೇ: ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳಿಗೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಕಾರಣಮಾಲೆಯಿದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಮೂಲದವರೆಗೆ ನಮಗೆ ತಿಳಿಯದು. ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ, ಅದು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯದು ಎಂಬುದೇ ಅರ್ಥ. ಆಕಸ್ಮಿಕವು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿಲ್ಲ, ನಮ್ಮ ಸೀಮಿತ ಬುದ್ಧಿಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮತ, ಧರ್ಮ, ನೀತಿ, ಸತ್ಯ, ಸೌಂದರ್ಯ, ಇತ್ಯಾದಿ ಎಲ್ಲ ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲವೆ? ಈ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಭೌತ ಜಗತ್ತಿನೊಡನೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲವೆ? ರಸಾಯನಶಾಸ್ತ್ರವು ಈಗ ಜೀವಶಾಸ್ತ್ರದೊಡನೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರವು ರಸಾಯನಶಾಸ್ತ್ರದೊಡನೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಹೀಗೆ ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರವು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಜೀವಶಾಸ್ತ್ರದೊಡನೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದರೆ. ಅದು ಜೀವನದ ಮೌಲ್ಯಗಳೊಡನೆ ಏಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರಬಾರದು? ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಇನ್ನೂ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಎಂಬುದು ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಉಳಿದಿರುವುದು. ಸರ್ವ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳನ್ನೂ ವ್ಯಾಪಿಸುವಂತೆ ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನವು ಬೆಳೆದರೆ (ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭರವಸೆ ಇಡೋಣ) ಒಂದು ಭೌತಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಮತ್ತೊಂದು ನೈತಿಕ ಸಂಗತಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗುರ್ತಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗಲಾರದು. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು: ಸಂಬಂಧವು ಒಂದೊಂದು ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದು ಒಂದೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ. ಭೌತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅದು ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡರೆ, ನೈತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೌಲಿಕ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಂದೊಂದು ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಅದರ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಿಗಿರುವ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವೇನು? ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ಈ ಗ್ರಂಥದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಹೊರತಾದುದು. ಮೌಲ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯು ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಆಕಸ್ಮಿಕ ಎಂಬುದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನವು ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಬೆಳೆ

ದರೂ ಸೀಮಿತ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಅದರೊಡನೆ ತೀರ ಹತ್ತಿರದ ಸಂಬಂಧವುಳ್ಳ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದುವುಗಳನ್ನು ಕ್ಷಣ ಕಾಲ ಬೇರೆ ಮಾಡುವುದು ಚರ್ಚೆಯ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ. ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಅರಿಯುವ ಜಗತ್ತು ಅತಿ ಸಂಕೀರ್ಣವೂ, ಅತಿ ವ್ಯಾಪ್ತವೂ, ವಿವಿಧ ಅಂತಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದುದೂ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕಲೆಯ ಜಗತ್ತು ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಕಲ್ಪನೆಯು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನಿಟ್ಟು ಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ; ಆ ದೃಷ್ಟಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ತನ್ನ ವಿವರಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿಕೊಂಡು ಅಂತ್ಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ವಿವಿಧ ಮುಖಗಳನ್ನು ಒಂದು ಸೀಮಿತ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಅದನ್ನು ಭಾವನೆಗೆ ತಂದುಕೊಡುವುದೇ ಕಲೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವು ಎಷ್ಟೇ ಪರೋಕ್ಷವಾದರೂ ವಿಚಾರದ ಒಂದು ದಾಪಿಗಿಂತ ಆಚೆಗೆ ಇರುವಷ್ಟು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನಿಯತಿಯು ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಕಲೆಯ ಕಲ್ಪನಾ ಸಾಂಗತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಹಿಂದೆ ನೋಡಿದೆವು. ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ, ಕಲೆಯ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳನ್ನು ಅಷ್ಟೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ.

******

೬ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ

ಸಾಂಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಆಧುನಿಕ ಪಂಥಗಳು

೧. § ಸಾಂಗತ್ಯ ಮತ್ತು ತಾರ್ಕಿಕ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವಾದ

ಸಾಂಗತ್ಯವು ವಿಚಾರದ ವಿಕಸಿತ ಸಂಘಟನೆ. ಎಂದರೆ ವಿಚಾರವು ಕೆಲವು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸತ್ಯವೆಂಬುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮವೇ ವಿನಾ ವಿಯೋಜಿತ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಯೂರೋಪು ಮತ್ತು ಅಮೆರಿಕಾಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ತಾರ್ಕಿಕ ಅನುಭವವಾದವು ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮವೆನ್ನುವುದು ವಸ್ತುವಿನ ಸಾರವನ್ನು ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾರವು ಸ್ವತಂತ್ರವೂ ಅಲ್ಲ, ಸಾಮಾನ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ವಿಚಾರವು ಸಾರವನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಗಣಿಸಿ ದೋಷಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವದ ಬಿಂದುಮಾತ್ರ ಘಟನೆಗಳೇ ಸತ್ಯ. ಸಾಮಾನ್ಯವೆಂಬುದು ಅಸತ್ಯ. ಇದು ಈ ಪಂಥದ ಮುಖ್ಯ ನಿಲುವು. ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವಾದವನ್ನು ತಾವು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವುದರಿಂದ ತಾವು ತಾರ್ಕಿಕ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವಾದಿಗಳೆಂದು ಈ ಪಂಥದವರು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

೨. § ತಾರ್ಕಿಕ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವಾದದ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆ

‘ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ಭಾಷೆ’–ಎಂಬ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ,[1] ಈ ಪಂಥಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಕೆಲವು ಲೇಖಕರು ಸೌಂದರ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ನಿಬಂಧಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವಿವರ

---

1 Weltonರಿಂದ ಸಂಪಾದಿತ Aesthetics and Language.

ಗಳ ಬಗೆಗೆ ಈ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮತವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಒಂದು ಅಂಶದ ಬಗೆಗೆ ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ: ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಲು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ.

'ತಾತ್ವಿಕ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕ್ರಿಯೆ'–ಎಂಬ ನಿಬಂಧದಲ್ಲಿ ಪ್ರೊ. ಗ್ಯಾಲಿ ಅವರು, ವಿಚಾರವಾದೀ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಎಲ್ಲವೂ ಸಾರದೋಷದಿಂದ (essentialist fallacy) ತುಂಬಿಹೋಗಿದೆ ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪ್ರಕಾರ, ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನಾಗಲಿ ವಿವರಿಸಲು ನಮಗೆ ಅದನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮಗಳ ಜ್ಞಾನವಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅಂತಹ ನಿಯಮದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಗ್ಯಾಲಿಯವರು ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದೀ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ, ನಂತರ ಅವುಗಳನ್ನು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಹೇಳುವ ಪ್ರಕಾರ ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದೀ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೆಂದರೆ: (ಎ) ಒಂದು ಕವಿತೆಯನ್ನು ಓದಲು **ಒಂದೇ** ಒಂದು ವಿಧಾನವಿದೆ. ಆ ವಿಧಾನವು ಆ ಕವಿತೆಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಮೌಲ್ಯವನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತದೆ. (ಕವಿತೆಯ ಬದಲು ಚಿತ್ರ, ಸಂಗೀತ ರಚನೆ, ಮೊದಲಾದ ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯನ್ನು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.) (ಬಿ) ಕಲ್ಪನೆಗಿರುವುದು ಒಂದೇ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ. ಕವಿತೆಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಮೌಲ್ಯವನ್ನೂ ಕೊಡುವುದು ಈ ಕ್ರಿಯೆಯೇ. (ಸಿ) ಎ.ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಓದುವ ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಬಿ. ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಕ್ರಿಯೆಗಳು, ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ಅನೇಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿದ್ದರೂ, ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಒಂದೇ: ಎಂದರೆ ಅವು ಕವಿತೆಯ ಅಸ್ತಿತ್ವ, ಅರ್ಥ, ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನಸ್ಥಿತಿಗಳು. (ಡಿ) ಚಿತ್ರವಾಗಲಿ ಕವಿತೆಯಾಗಲಿ, ಅದರ ವಸ್ತುವು ಸೌಂದರ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಸಂಬದ್ಧವಾದುದು: ಕಾವ್ಯವು ಕಲ್ಪನೆಯ ಓದುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ.

ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದೀ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ತಮಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಹೇಳಿದ ನಂತರ ಗ್ಯಾಲಿಯವರು ಅವುಗಳ ಟೀಕೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ಪಂಥದ

ಇತರರೂ ಅನುಸರಿಸುವ ಭಾಷಾ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಕಲೆಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: 'ಕಲೆ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಒಂದೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ದೊರೆ ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯದ ಉನ್ನತಾಧಿಕಾರಿ ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ, ಮತ್ತೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದೇಶದ ವರಿಷ್ಠ ಸೇನಾಧಿಪತಿ ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಮಗುದೊಂದರಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯಾಂಗದ ಅಧ್ಯಕ್ಷನೆಂದೂ, ಇನ್ನೂ ಒಂದರಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯಾಂಗದ ರಕ್ಷಕನೆಂದೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ರೀತಿ ಕಲೆ ಎಂಬ ವಿವಿಕ್ತ (abstract) ಶಬ್ದವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ 'ಕಲೆ, ರುಚಿ, ಮತ್ತು ಸ್ಫೂರ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ **ಕ್ರಾಂತಿ** ಯೆಂಬುದೂ ಆಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಮೊದಲು ಕಲೆ ಎಂದು ವರ್ಗೀಕೃತವಾಗದ ಎಷ್ಟೋ ವಸ್ತುಗಳು ಕಲೆ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ; ಮತ್ತು ಕಲೆ ಎಂದು ವರ್ಗೀಕೃತವಾಗಿದ್ದ ಎಷ್ಟೋ ವಸ್ತುಗಳು ಕಲೆ ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ' (ನಮ್ಮ ರೇಖಾಂಕಿತ). ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ (ಸಿ)ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಕಲೆಯ ಬೌದ್ಧಿಕ ವಸ್ತುವು ಯಾವಾಗಲೂ ಯಾರು ಓದಿದರೂ ಒಂದೇ ಎಂಬುದು ತನ್ನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೆಯ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ, 'ಕಲ್ಪನೆಗಿರುವುದು ಒಂದೇ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ. ಕವಿತೆಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅರ್ಥ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಈ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯೇ' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಗ್ಯಾಲಿಯವರು ಹೀಗೆ ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕತೆ ಕಾದಂಬರಿ, ಅಥವಾ ನಾಟಕ, ಯಾವುದನ್ನೂ ಯಾವ ಕಲಾವಿದನೂ ಒಂದೇ ಸಮನೆ ಕುಳಿತು ಬರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅವು ಕಲ್ಪನೆಯ ಒಂದೇ ಓಟದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾವ ಚಿತ್ರಕಾರನೂ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಒಂದು ಸಲಕ್ಕೆ ಮುಗಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತಿಯು ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಬರೆಯಲು ಅನೇಕ ದಿನ, ಅನೇಕ ತಿಂಗಳು, ಅಥವಾ ವರ್ಷಗಳನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯು ಮೊದಲ ಸಲ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಕಲಾವಿದನು ಅದನ್ನು ತಿದ್ದಿ ಅದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಉತ್ತಮಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಯ ನವಿರುಗೆಲಸಗಳನ್ನು ಅವನು ಅನೇಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತನಾಗಿ ಅನೇಕ ಸಲವೇ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಸಿದ್ಧವಾಗುವ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯದ ನಾವು, ಅದು ಕಲ್ಪನೆಯ

ಒಂದೇ ಓಟದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಯಿತೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಸೃಷ್ಟಿಯ ನಿಜವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸ್ಪಷ್ಟ ಹಂತಗಳಿವೆ: ಮೊದಲಿಗೆ ಕವಿಗೆ ಒಂದು ತೆರನಾದ ಆರಂಭಸ್ಫೂರ್ತಿಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು, ಅವನು ಬರೆಯುವ ಕವಿತೆಯ ವಸ್ತುವಿನ ಮೊದಲನೆಯ ಪಙ್ಕ್ತಿಯನ್ನೋ, ಅಥವಾ ಮತ್ತೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಪಙ್ಕ್ತಿಯನ್ನೋ ಸೂಚಿಸಬಹುದು. (ಈ ಅಂಶವು ಸಹ ಕವಿಯ ಪೂರ್ಣಾನುಭವದೊಡನೆ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ.) ಆದರೆ ಕವಿತೆಯ ವಿಕಾಸವು ಈ ಆರಂಭಪಙ್ಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ, ಅದು ಆರಂಭದ ನುಡಿಯ ಕೆಲವು ಇತರ ಅಂಶಗಳನ್ನವಲಂಬಿಸಬಹುದು. ಅಥವಾ ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಇದ್ದು ಆರಂಭಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಅಂಶವಲ್ಲದೆ ಬೇರೆಯೇ ಆದ ಹೊಸ ಅಂಶವನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸಬಹುದು.

ಕವಿತೆಯ ಆಂಗಿಕವಿಕಾಸವನ್ನು ಸಹ ನಾವು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಒಂದೊಂದು ಪಙ್ಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಬರೆಯುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಅಂಶಗಳು ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾಗಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯದ ಏಕತೆಯು ಎಲ್ಲ ಅಂಶವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಏಕೈಕ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನವಲಂಬಿಸದೆ, ಕವಿತೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹಂತದ ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನ ಆರಂಭಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಆ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಆಕಾರಗಳು, ಮತ್ತು ಅವನು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಮೊದಲಾದುವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಏಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವವರೆಗೂ ಈ ಅಪೂರ್ಣ ಹಂತಗಳೇ ಅವನನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತವೆ.

ಹೀಗೆ ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದೀ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಟೀಕಿಸಿದ ನಂತರ ಗ್ಯಾಲಿಯವರು ತಮ್ಮ 'ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಬೇರೊಂದು ವಿಧಾನ'ವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ವಿಧಾನವು ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮವು ತಲೆಹಾಕದಂತೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಅವರು 'ಅಧೀತ ಸಂಶಯವಾದೀ ಅಭಿವೃತ್ತಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ (attitudc of informed scepticism). ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವಂತೆ ಕಲೆಯು ಯಾವ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ, ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ

ಯನ್ನು ಓದುವ ಅಥವಾ ನೋಡುವ ವಿಧಾನವು ಒಂದೇ ಎಂಬುದನ್ನೂ, ಹಾಗೆ ಓದುವುದರಿಂದಲೇ ಅದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವೂ ಮೌಲ್ಯವೂ ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಅಧೀತ ಸಂಶಯವಾದಿಯು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಾವು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ನೋಡದೆ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರು 'ಕಾವ್ಯದ ಸಂಗೀತ', 'ಸಂಗೀತದ ತರ್ಕ', ಮೊದಲಾದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವುಗಳ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥವೇನು? ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತವುಂಟೆ? ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ತರ್ಕಗಳು ಬೇರೆಯಲ್ಲವೆ? ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಂದ ಈ ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥಹೀನತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟು ತಪ್ಪುದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಹೋಗುವ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದೇ ಅಧೀತ ಸಂಶಯವಾದಿಯ ಕರ್ತವ್ಯ. ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ ಭಾಷಾವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಬೇರೆ ಯಾವ ಕೆಲಸವೂ ಇಲ್ಲ, ಸ್ಥಾನವೂ ಇಲ್ಲ.

ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಬಗೆಗೆ ಸಹ ತಾರ್ಕಿಕ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವಿಯು ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವದಿಂದ ಪರೀಕ್ಷಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದ ಯಾವ ಅತೀತ ತತ್ವವೂ ಇಲ್ಲ. ವಿಜ್ಞಾನವು ಹೇಳುವ ಗೋಚರ ಜಗತ್ತು ಮಾತ್ರ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತು. ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವೆಂಬುದು ಇನ್ನೂ ಉಳಿಯಬೇಕೆಂದಿದ್ದರೆ, ಅದು ವಿಜ್ಞಾನದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬದುಕಬೇಕು.

ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮವನ್ನು ಆಧರಿಸುವ ವಿಮರ್ಶಾಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದೇ ಈ ಪಂಥದ ಗುರಿ. ನಾವು ಇದುವರೆಗೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ನಿಲುವಿನ ಪ್ರಕಾರ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದರೆ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸಫಲತೆ ಅಸಫಲತೆಗಳನ್ನು ಸಕಾರಣವಾಗಿ, ಕಲೆಯ ಒಳನಿಯಮವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಹೇಳುವುದು. ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕಲಾನುಭವದ ಮೇಲೆ ಆಗುವ ಬೌದ್ಧಿಕ ಕ್ರಿಯೆ. ಆದುದರಿಂದ ಕೆಲವಾದರೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿಯಾದರೂ ಸೂಚಿಸದೆ ಯಾವ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವಾದಿಯು ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪದಿರುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಈ ದೃಷ್ಟಿಯು ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ತಪ್ಪುದಾರಿಗೆ ಎಳೆಯುತ್ತದೆಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಡಬ್ಲ್ಯು. ಇ. ಕೆನಿಕ್ ಎಂಬುವವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ,

'ಎಲ್ಲ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ನಿಕಷವಿಲ್ಲದೆ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯುಳ್ಳ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ದೋಷದ ಮೇಲೆ ಪರಂಪರಾಗತ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ನಿಂತಿದೆ.' ಆದರೆ 'ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯುಳ್ಳ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಆಧಾರವು ಮತ್ತೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಇರದೆ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ನಿರ್ಣಯವು ಎಲ್ಲ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ನಿಯಮ ಅಥವಾ ನಿಕಷಗಳನ್ನವಲಂಬಿಸಿದೆ ಎಂದು ಇದರ ಅರ್ಥವಲ್ಲ.'[2] ಕೆನಿಕ್ ಅವರು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ: ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದೀ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯು, ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮವು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಲು ಒಂದು ಕಾರಣವಿದೆ. ಅದು ಸೌಂದರ್ಯದ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ನೈತಿಕ ನಿರ್ಣಯದೊಡನೆ ಭ್ರಮಿಸುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯವೂ ನೀತಿಯೂ ಒಂದೇ ಮೌಲ್ಯದ ಉಪಜಾತಿಗಳಾದುದರಿಂದ ನೈತಿಕ ನಿರ್ಣಯದ ಸ್ವಭಾವವೇ ಸೌಂದರ್ಯ ನಿರ್ಣಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇರಬೇಕು. ಕೆಲವು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮಗಳಿಲ್ಲದೆ ನೈತಿಕ ನಿರ್ಣಯವು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಸೌಂದರ್ಯ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮಗಳು ಬೇಕು – ಇದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದೀ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮೊದಲ ತಪ್ಪು. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನೈತಿಕ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಸಹ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿಲ್ಲ. ನೀತಿ ಎಂಬುದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಂಶಗಳಿಂದ ನಿರ್ಧರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ರೂಢ ನಂಬಿಕೆಗಳೇ ವಿನಾ ಸರ್ವ ದೇಶ ಕಾಲಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ನೀತಿ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲದ ಗುಣವನ್ನು ನೀತಿಗೆ ಅಧ್ಯಾರೋಪಿಸಿ, ನಂತರ ಅದೇ ಗುಣವನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಹುಡುಕುವುದೇ ಪರಂಪರಾನಿಷ್ಠ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಮಾಡುವ ದೋಷ – ಇದು ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವಾದಿಯ ಟೀಕೆಯ ಸಾರಾಂಶ.

೩. § ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವಾದೀ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯ ದೋಷಗಳು

ಎಲ್ಲ ವಿಧವಾದ ಸಾಮಾನ್ಯವನ್ನೂ ಸಂಶಯದಿಂದ ನೋಡುವುದು

---

2 W. E. Kennick: Does Traditional Aesthetics rest on Mistake? Mind, Vol. LXVII. No. 267, July 1958.

ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವಾದಿಯ ಮೂಲದೃಷ್ಟಿ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ: ಆಕಾಶವು ನೀಲಿಯಾಗಿದೆ, ಈ ಪುಸ್ತಕದ ರಟ್ಟು ಅದೇ ಛಾಯೆಯ ನೀಲಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಇವೆರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೀಲಿಗಳೇ. ಆಕಾಶದ ನೀಲಿ ಎಂದರೆ ಆಕಾಶದ ನೀಲಿ, ರಟ್ಟಿನ ನೀಲಿಯು ರಟ್ಟಿನ ನೀಲಿ. ಹೀಗೆ ಅನುಭವದ ಒಂದು ಅಂಶಕ್ಕೂ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಯಾವ ಸಾಮಾನ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಅನೇಕವಾದೀ ಅಭಿವೃತ್ತಿಯೇ ಅವನ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅವನು ಯಾವ ಎರಡು ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೇ ಮೂಲ ದೃಷ್ಟಿಯು ಗ್ಯಾಲಿಯವರ ನಾಲ್ಕು ಟೀಕೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಗ್ಯಾಲಿಯವರು ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದೀ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮೊದಲ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುವಂತೆ ಒಂದು ಕವನವನ್ನು ಓದಲು ಒಂದೇ ಒಂದು ವಿಧಾನವಿದೆ, ಮತ್ತು ಆ ವಿಧಾನವೇ ಆ ಕವನದ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ನಮಗೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯು ಸರಿಯಾದುದು. ಆದರೆ ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಗ್ಯಾಲಿಯವರು ಟೀಕಿಸಿರುವುದು ಮಾತ್ರ ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯೊಡನೆ ಆಗಾಗ್ಗೆ ಬೆರೆತುಕೊಳ್ಳುವ ಅ-ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ಒಂದು ಕವನವನ್ನು ನಾನಾ ರೀತಿಯಾಗಿ ಓದಬಹುದೆಂಬ ತಪ್ಪುಕಲ್ಪನೆಯು ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ; ಕಲೆ ಮತ್ತು ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ 'ಕ್ರಾಂತಿ'ಗಳು ಆಗುತ್ತವೆ – ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾದ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಒಮ್ಮತವಿರುವ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ ಎಂಬ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಗೆ ಗ್ಯಾಲಿ ಅವರು ಬರುತ್ತಾರೆ. ಚಿತ್ರ, ಸಂಗೀತ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಹುಟ್ಟಿರುವುದು ನಿಜ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹೊಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವೂ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯವನ್ನು 'ಕ್ರಾಂತಿ' ಎಂದು ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಆಧುನಿಕ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಗಳ ಹೆಮ್ಮೆಯ ರೂಢಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ 'ಕ್ರಾಂತಿ' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಅತಿಯಾದ ಗೌರವವನ್ನೂ ಮಹತ್ವವನ್ನೂ ಕೊಡುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾವ ಕ್ರಾಂತಿ ಕಾರಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನಾದರೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ಹಳೆಯ

ಎಷ್ಟು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿತು ನಂತರ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧುವಾದುದು. ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಹೊಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಹಳೆಯದನ್ನು ನಾಶಮಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಳೆಯದು ಸಾಕಷ್ಟು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಡದಿದ್ದ ಮುಖಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಹಳೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ದೋಷಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮಿತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿ ದರೆ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ ಎಲ್ಲ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೂ ಮಿತಿಯುಳ್ಳವುಗಳೇ. ಕಲೆಯು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಗಹನವೂ ವ್ಯಾಪಕವೂ ಆದುದು. ಕಲೆಯ ಅನು ಭವವನ್ನು, ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಜೀವಂತ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು, ಅದರ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧಾಂತವೆಂದು ಹೆಸರು. ಅದು ಬೌದ್ಧಿಕವಾದುದರಿಂದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ದಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಭಾಗವನ್ನು ಅಥವಾ ಮುಖವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತೋರಿಸುವುದು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿ ಕೋನದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾದರೆ, ಉಳಿದ ಮುಖಗಳನ್ನು ಮಸುಕಾಗಿ ಗುರುತಿಸು ವುದು ಅದರ ಮಿತಿ. ಟಾರ್ಚು ಬೆಳಕನ್ನು ಬೀರಿ ಭೂಮಿಯನ್ನು ತೋರಿಸು ವಂತೆ, ಯಾವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಅಥವಾ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾದರೂ ಇಡೀ ನೆಲವನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ತೋರಿಸಲಾರದು. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಸರಿ ಯಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅನೇಕವೇಳೆ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾದ ಎಷ್ಟೋ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕಗಳಾಗಬಹುದು. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಯಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಧ್ವನಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಔಚಿತ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಮೊದಲಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂ- ಸಕನು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದರೆ ಉಳಿದುವುಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಉಳಿದುವುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ ನಂತರ, ತನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತವೇ ಸರ್ವೋಚ್ಚವಾದುದು ಎಂದು ಹೇಳುವುದಷ್ಟೇ ಅವನ ನಿಲುವು. ಧ್ವನಿಯಿಲ್ಲದೆ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಯಾಗದು. ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾದ ರಸವು ಔಚಿತ್ಯ ವಿಲ್ಲದೆ ನಿಲ್ಲಲಾರದು. ಹೀಗೆ 'ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ'ವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತವೂ ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಾಶಗೊಳಿಸಲಾರದು. ಗ್ಯಾಲಿ ಯವರ ಟೀಕೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ನಮ್ಮ ನಿಲುವನ್ನು ನಾವು ಹೀಗೆ ಸಮರ್ಥಿಸ

ಬಹುದು: ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡಲು ಇರುವುದು ಒಂದೇ ಒಂದು ವಿಧಾನ. ಅದು ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ವಿಧಾನ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕಾವ್ಯದಂತೆ ಓದಿದರೆ ರಸ, ಧ್ವನಿ, ಔಚಿತ್ಯ, ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನೂ ಒಮ್ಮೆಗೇ ಪೂರೈಸಿದಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೆಯ ವಾಕ್ಯವಾದ 'ಕಲ್ಪನೆಗಿರುವುದು ಒಂದೇ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ. ಕವಿತೆಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅರ್ಥ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಈ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯೇ' ಎಂಬುದನ್ನು ಟೀಕಿಸುವಾಗ ಗ್ಯಾಲಿಯವರು ಕಲ್ಪನೆಯ ಬಾಹ್ಯಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪನೆಯ ಒಂದು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಗತಿಯು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ನೋಡುವುದರಲ್ಲಿ ವಿಫಲರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ಕವನದ ಅಥವಾ ಕಾದಂಬರಿಯ ಎಲ್ಲ ಭಾಗಗಳನ್ನೂ ಒಂದೇ ಸಲ ಬರೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಬರೆಯುವ ಮೊದಲು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಅದರ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳೂ ತಿಳಿದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ, ವಸ್ತುವು ಬೆಳೆಯುವಾಗ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹಂತವೂ ತನ್ನ ಮುಂದಿನ ಹಂತವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಬರೆಯುವ ಮೊದಲು ಅದು ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ಕಲಾವಿದನಿಗೇ ಗೊತ್ತಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಗ್ಯಾಲಿಯವರು ತಲುಪುವ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆ ಎಂದರೆ: ಯಾವ ಕಲಾಕೃತಿಯೂ ಕಲ್ಪನೆಯ **ಒಂದು** ಕ್ರಿಯೆಯ ಫಲವಲ್ಲ.

ಕಲಾಕೃತಿಯು ಕಲ್ಪನೆಯ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯ ಫಲವೆನ್ನುವಾಗ, ಕಲಾವಿದನು ಕುಳಿತು ಬರೆಯುವ ಕಾಲಿಕ ಅವಧಿಯನ್ನು ಇಡೀ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಆಳುವ ಕಲ್ಪನೆಯ ಅಂತರ್ನಿಯಮದೊಡನೆ ಭ್ರಮಿಸಬಾರದು. ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಈ ದಿನ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ, ರೋಮೆರೋಲಾ ಅವರು 'ಜೀನ್ ಕ್ರಿಸ್ಟೋಫ಼'ಯನ್ನು ಬರೆದಂತೆ ಏಳು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಮುಗಿಯಬಹುದು. ಹಾಗೆ ಆಗುವುದು ಕಾದಂಬರಿಯ ವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನಿಗೆ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ತೊಂದರೆಗಳನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಸಣ್ಣ ಭಾವಗೀತೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿದ ಲೇಖನಿಯಿಂದ ಒಂದೇ ಮರೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಮುಗಿಸಿ ಏಳಬಹುದು. ಇಡೀ ಕಾದಂಬರಿಯು, ಕಾದಂಬರಿಕಾರನು ಒಂದು ಸಲ ಬರೆದು ಬಿಟ್ಟ ನಂತರ, ಪುನಃ ಅದನ್ನು ಬರೆಯಲು

ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವಾಗ ಅವನ ಕಲ್ಪನೆಯು ಹಿಂದೆ ಬಿಟ್ಟ ಬಿಂದುವಿನಿಂದ ಅದೇ ಮನೋಧರ್ಮದಲ್ಲೂ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೂ ಕೆಲಸಮಾಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯು ಕಲ್ಪನೆಯ **ಒಂದು** ಕ್ರಿಯೆಯ ಪರಿಣಾಮವೆಂದು ನಾವು ಹೇಳುವುದು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಮ್ಯವಾಗಿ ನಾವು ಗಣಿತ ಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ವಿವರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಮಾಡಿ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲು ಸುಮಾರು ಎರಡು ತಿಂಗಳು ಬೇಕಾದಂತಹ ಒಂದು ಭಾರೀ ಗಣಿತದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಒಬ್ಬ ಗಣಿತಜ್ಞನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಅವನು ಒಂದು ವಾರ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿ ಎರಡು ದಿನ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ನಡುವೆ ಒಮ್ಮೆ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಕೆಲಸಕ್ಕಾಗಿ ಬೇರೊಂದು ಊರಿಗೂ ಹೋಗಿಬರುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೆ ಬಂದು ತನ್ನ ಗಣಿತದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂತೂ ಕೊನೆಗೆ ಒಂದು ದಿನ ಅವನು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಅದರ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಹ ನಾವು ಆ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಿದುದು ಬುದ್ಧಿಯ ಒಂದೇ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಎಂದರೆ ದಿನವೂ ಅವನು ತನ್ನ ಮೇಜನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಏಳುವಾಗ ಯಾವ ಹಂತವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದ್ದನೋ ಮರುದಿನ ಕೆಲಸವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವಾಗ ತನ್ನ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಆ ಬಿಂದುವಿನಲ್ಲಿಯೇ ಪುನಃ ಅನುಸಂಧಾನ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸಂತತ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿ ದಿನವೂ, ಪ್ರತಿ ಸಲ ವಿಶ್ರಾಂತಿಗೆ ಹೋದಾಗಲೂ, ಅವನು ಹಿಂತಿರುಗಿದ ನಂತರ ಮಾಡುವುದು ಹೀಗೆಯೇ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಅದರ ಉತ್ತರವೂ ಒಂದೇ ಬೌದ್ಧಿಕ ಕ್ರಿಯೆ. ಗ್ಯಾಲಿಯವರಂತಹರು, ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನ ಊಟ ನಿದ್ರೆ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಮೊದಲಾದ ಇತರ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಅವನು ಬಿಡಿಸುವ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಬೌದ್ಧಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸದೆ, ಅದು ಅನೇಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಫಲವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಲಿ ವಿಚಾರವಾಗಲಿ, ತಾನು ಹಿಂದೆ ಬಿಟ್ಟ ಘಟ್ಟದಿಂದ ಮತ್ತೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಅನುಸಂಧಾನ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಮುಂದುವರಿಯುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ.

ಮತ್ತು ಗ್ಯಾಲಿಯವರು ಕಲಾಕೃತಿಯ ವಿಕಾಸಕ್ರಮವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿರುವ ಬಗೆಗೆ ನಾವು ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಬೇಕು: ಎಲ್ಲ ವಿವರ

ಗಳನ್ನೂ ಕಲಾವಿದರು ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ತಿಳಿದಿರುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯು ಸರ್ವಸಂಗತಿಯನ್ನೂ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಯೋಚಿಸಿ ಕಾರ್ಯಗತಗೊಳಿಸುವ ಬೌದ್ಧಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ. ಕಲ್ಪನೆಯು ವಿಕಾಸಗೊಂಡಂತೆ, ಅವನಿಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳು ಕಾಣಬಹುದು, ಹೊಸ ಹೊಸದಾಗಿ ಬೆಳೆಸಬಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಗೋಚರವಾಗಬಹುದು. ತನ್ನ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಪ್ರಧಾನ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅವನು ಈ ಹೊಸ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ತಿರುಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಎಷ್ಟೋ ಸಲ, ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಗೋಚರಿಸಿ ಅವುಗಳು ಆಕಾರಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಂದುಗೂಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಪ್ರಧಾನದೃಷ್ಟಿಯು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ ಕಲಾಕೃತಿಯು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಸಾಕಲ್ಯವೆಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದು ತಪ್ಪು.

ಅನೇಕರಿಗೆ ಇತರ ಮಾನಸಿಕ ಅಥವಾ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಅಡೆತಡೆಗಳುಂಟಾಗುವುದು ನಿಜವಾದರೂ ಕಲಾನುಭವದ ಗುರಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ, ಕಲಾವಿದನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದಾಗ ಪಡೆದ ಅನುಭವವನ್ನೇ ರಸಿಕನು ಅದನ್ನು ಓದುವಾಗಲೂ ಪಡೆಯಬೇಕು. ಹಿಂದೆ ಇಲ್ಲದುದನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ, ಆ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಆನಂದವನ್ನನುಭವಿಸುವುದು ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧಿಸಿರುವ ಪ್ರತಿಭೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಆನಂದಿಸುವುದು ರಸಿಕನಿಗೂ ಸಾಧ್ಯ. ತಾನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವಾಗ ತನ್ನ ವಸ್ತುವು ಪಡೆಯುವ ಗುಣ ಲಕ್ಷಣಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಲಾವಿದನು ಅರಿತಿರಲಾರ. ಹಾಗೆಯೇ, ಪ್ರಥಮ ಸಲ ಆನಂದಿಸುವಾಗ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ರಸಿಕನಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇಬ್ಬರಲ್ಲಿಯೂ ಅದು ಅನುಭವವಾದ ನಂತರ ತೊಡಗುವ ಚಿಂತನೆಗೆ ಸೇರಿದ ಸಂಗತಿ. ಕಲಾವಿದನು ಪಡೆದ ಅನುಭವವನ್ನೇ ಹೊಂದಲು ರಸಿಕನಿಗೆ ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳು ಅಡ್ಡ ಬರುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆಯ ಮೇಲಿನ ಅಸಮರ್ಪಕ ಪ್ರಭುತ್ವ, ಬೇರೊಂದು ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ವಸ್ತು, ಸರಿಯಾದ ಶಿಕ್ಷಣವಿಲ್ಲದಿರುವುದು, ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವಾದರೆ ಆ ಕಾಲದ ಜೀವನದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಿಲ್ಲದಿರುವುದು, ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವಾರು ಅಡ್ಡಿ ಆತಂಕಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಬಗೆಹರಿಸಿದರೆ,

ಕಲಾವಿದನು ಪಟ್ಟ ಅನುಭವವನ್ನೇ ರಸಿಕನು ಪುನಃ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನು ವುದು ಅಂತಹ ಮಟ್ಟದ ರಸಿಕರಿಗೆ ವಾಸ್ತವವಾದ ಸಂಗತಿ; ಉಳಿದವರಿಗೆ ಒಂದು ಧ್ಯೇಯ. ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವಾದದಿಂದ ಪೂರ್ವಗ್ರಹ ಪೀಡಿತರಾದ ಗ್ಯಾಲಿಯವರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಲಾನುಭವವು ರಸಿಕನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವದಿಂದ ಮೇಲೆ ಏರಲಾರದು; ರಸಿಕನ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದನ ಅನುಭವಗಳ ನಡುವೆ ಸಾಮ್ಯವಿರಬಹುದು; ಆದರೆ ವಸ್ತುವಿನ ಐಕ್ಯವಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಗ್ಯಾಲಿಯವರು ಹೇಳುವ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಂಶ: 'ಚಿತ್ರವಾಗಲಿ ಕವಿತೆ ಯಾಗಲಿ, ಅದರ ವಸ್ತುವು ಸೌಂದರ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಸಂಬದ್ಧ ವಾದುದು; ಕಾವ್ಯವು ಕಲ್ಪನೆಯು ಓದುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ'–ಎನ್ನುವುದು ಕ್ರೋಚೆಯವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಈ ಬಗೆಗೆ ಗ್ಯಾಲಿಯವರ ಟೀಕೆಯನ್ನು ನಾವೂ ಅನುಮೋದಿಸುತ್ತೇವೆ. ಕಲಾ ಸೃಷ್ಟಿಯು ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಹೊರಪಡಿಸಿಕೊಂಡ ಕೇವಲ ಆಂತರಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ತಪ್ಪು. 'ಹೊಸ ವಸ್ತುವೂ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಸಾಧನಗಳೂ ಕಲಾಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ತ್ರಾಣವನ್ನೂ ದೆಸೆಯನ್ನೂ ಹೇಗೆ ನಿರ್ಧರಿಸಿವೆ ಎಂಬ ಬಗೆಗೆ ಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ನಿದರ್ಶನ ಗಳಿವೆ'–ಎಂಬ ಗ್ಯಾಲಿಯವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಒಪ್ಪಬೇಕಾದುದು. ಕಲಾ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಹ, ವಸ್ತುವಿನ ನಡುವೆ ಮತ್ತು ಆಕಾರಗಳ ನಡುವೆ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಭಾವಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂದು ನಾವು ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅನುಕೂಲ, ಮಿತಿ, ಮತ್ತು ಗುಣ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಕಲ್ಪನೆಯು ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ.

'ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯುಳ್ಳ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಆಧಾರವು ಮತ್ತೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಇರದೆ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ನಿರ್ಣಯವು ಎಲ್ಲ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ನಿಯಮವನ್ನು ಅಥವಾ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ ಎಂದು ಇದರ ಅರ್ಥವಲ್ಲ' – ಎಂಬ ಕೆನಿಕ್ ಅವರ ವಾಕ್ಯವು ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವಾದೀ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕೇಂದ್ರ ನಿಲುವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನಿಲುವು ವಿಚಾರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಹ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮದ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವಾದಿಯು

ಹೂಡಿರುವ ಬಂಡಾಯದ ಒಂದು ಮುಖ ಮಾತ್ರ. 'ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯುಳ್ಳ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಆಧಾರವು ಮತ್ತೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಇರದೆ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ' ಎಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಮೌಲ್ಯೀಕರಣವಿಲ್ಲದೆ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ, ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಮೌಲಿಕ ನಿಯಮಗಳಿಲ್ಲದೆ ಮೌಲ್ಯೀಕರಣವು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಾಕಾರವೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸಬೇಕು. ಆ ಪ್ರಾಕಾರದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಕೂಲ ಅನಾನುಕೂಲಗಳಿಂದ ಅದರ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮವು ನಿರ್ಧರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವಾಗ ನಾವು ಗಮನಿಸುವ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವು ಒಂದು ತೆರನಾದರೆ, ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವಾಗ ಹುಡುಕುವ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವು ಬೇರೆಯದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಂಗೀತ ರಚನೆ ಅಥವಾ ಚಿತ್ರವು ಆ ಸ್ವರೂಪದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕೆನ್ನುವುದೇ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೂಲ ನಿಯಮ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ಕಲಾಕೃತಿಗಳೂ ಏಕಸ್ವರೂಪದ ರಚನೆಗಳೆಂದು ಇದರ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಬಗೆಯು ಅದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು; ಆದುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ನೋಡುವ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಆ ಕೃತಿಯೇ ನಿರ್ಧರಿಸಬೇಕು – ಎಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ನಾವು ಅದನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವಾಗ ನೋಡುವುದು, **ಸಾಂಗತ್ಯವು** ಯಾವ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು. ಈ ಮೂಲ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮವು ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿಯಾದರೂ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

'ವಿವಿಧ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ನಡುವೆ ಕೆಲಮಟ್ಟಿನ ಹೋಲಿಕೆ'ಯನ್ನು ಗ್ಯಾಲಿಯವರು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ಹೋಲಿಸುವುದು ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಗುಣಗಳನ್ನೂ ಅಸಫಲತೆಗಳನ್ನೂ ಚರ್ಚಿಸಲು ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಅವರು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅಂತಹ ಹೋಲಿಕೆಗಳ ಮಹತ್ವವು ಗೌಣವಾಗಿರಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ವಿಮರ್ಶಕನ ಕೆಲಸವು ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದೇ ವಿನಾ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದಲ್ಲ – ಎಂದು ಅವರು ತಕ್ಷಣವೇ ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಿಮರ್ಶಕನ ಕೆಲಸವು ಕಲಾಕೃತಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ನಾವೂ ಒಪ್ಪುತ್ತೇವೆ. ತಮ್ಮ

ವಿಮರ್ಶೆಯ ಆಧಾರ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಮೊದಲೇ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಹೇಳಬೇಕೆಂದು ನಮ್ಮ ಆಗ್ರಹವೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರ ವಿಮರ್ಶೆಯೇ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅದರ ಆಧಾರ ನಿಯಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿರುವ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂದರೆ: ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮದ ಯಾವ ಆಧಾರವೂ ಇಲ್ಲದೆ ವಿಮರ್ಶೆ ಸಾಧ್ಯವೆ?–ಎಂಬುದು. ಅದು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಮೊದಲು ವಾದಿಸಿದ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವಾದಿಯು ನಂತರ, 'ವಿವಿಧ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ನಡುವೆ ಕೆಲಮಟ್ಟಿನ ಹೋಲಿಕೆ'ಯು ಕಲಾಕೃತಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಗುಣವನ್ನೂ ಅಸಫಲತೆಯನ್ನೂ ಚರ್ಚಿಸಲು ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪುವ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ನಿಲುವಿನ ತೊಡಕು ಅವನಿಗೇ ಅರ್ಥವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ಗುರುತು. ಕೆಲವಾದರೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಲ್ಲದೆ ಹೋಲಿಕೆಯು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ತಮ್ಮ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನಾದರೂ ಅನುಸರಿಸದಿದ್ದರೆ ವಿವಿಧ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಹೇಗೆ ಉಂಟಾದೀತು?

೪. § ಸಂವೇಗವಾದೀ ಮೌಲ್ಯಸಿದ್ಧಾಂತ

ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವಾದಿಯು ಸೌಂದರ್ಯ, ಶಿವ, ಮೊದಲಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಎಲ್ಲ ವಿಧವಾದ ವೈಚಾರಿಕ ಆಧಾರವನ್ನೂ ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದೇ ನಮಗೆ ಹಿಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಂಡ ದೋಷಗಳಿಗೆ ಕಾರಣ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಮೌಲ್ಯ ನಿರ್ಣಯಗಳ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದು 'ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದಕ್ಕಲ್ಲ, **ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವುದಕ್ಕೆ,** ಮತ್ತು ಕೆಲವು **ಭಾವನೆಗಳನ್ನು** ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ. ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರದಂತೆಯೇ ಸೌಂದರ್ಯ ನಿರ್ಣಯಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಅಧ್ಯಾರೋಪಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಇದರ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಯಾಗಿದೆ.....' 'ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಜ್ಞಾನವೂ ಇಲ್ಲ.'[3]

---

3 A. J. Ayer: Language, Truth and Logic, 170-171ನೇ ಪುಟ. ನಮ್ಮ ರೇಖಾಂಕಿತ.

ವಿಚಾರದ ಸಾಮಾನ್ಯದ ವಿರುದ್ಧ ತನಗಿರುವ ಪೂರ್ವಗ್ರಹದ ಓಟದಲ್ಲಿಯೇ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವಾದಿಯು ಕಲೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯವನ್ನೂ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವೆಂಬ ಯಾವ ಅಂಶವೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗುವುದು ಹೇಗೆ, ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದರೆ ಅವನು ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದಕ್ಕೂ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ್ದು. ಸೌಂದರ್ಯವು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಎಲ್ಲ ವಿಧವಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳೂ ಕೇವಲ ಸಂವೇಗದಿಂದ ಆಗಿವೆ. ತನ್ನ ಈ ವಾದದಿಂದ ಅವನು ಹಳೆಯ ವೃತ್ತಿ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ (faculty psychology) ಹಿಂತಿರುಗಿದ್ದಾನೆ. ಸಂವೇಗದ ಬಹುಭಾಗವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಿಕ್ಕದಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ತಕ್ಕ ಸಂಕೇತಗಳ ಮೂಲಕ ಮತ್ತೊಬ್ಬರು ಅನುಭವಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಹಾಗೆ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದಾಗ ಅದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂವೇಗವಾಗಿ ಉಳಿಯದೆ ಸಾಮಾನ್ಯಗುಣವನ್ನು ಪಡೆದು ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ರೂಪಾಂತರಣವಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಶಬ್ದ, ರೇಖೆ, ವರ್ಣ, ಮೊದಲಾದ ಸಂಕೇತಗಳ ಬಳಕೆ ಮೊದಲಾದುವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯೀಕೃತವಾದ ಸಂವೇಗವು ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಕಲಾತ್ಮಕ ರಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂವೇಗವು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದುದು ಎಂಬ ಮಾತು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂವೇಗದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಜವಾದುದು. ಆದರೆ ಅದೇ ಸಂವೇಗವು ರೂಪಾಂತರವಾಗಿ ಕಲೆಯ ರಸವಾದಾಗ ಸಾಮಾನ್ಯವೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನೆಗಳನ್ನೂ ಸಂವೇಗಗಳನ್ನೂ ಮೀರಿ ಏರುವವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಈ ಸಾಮಾನ್ಯ ರಸವು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ವಿಚಾರದಂತೆ ಇದೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಕೆಲವು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿ ಇದರ ಮೌಲ್ಯನಿರ್ಣಯ ಮಾಡಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವ ಮೌಲ್ಯನಿರ್ಣಯದ ಆಧಾರವು ಕಲಾನುಭವವಾಗಿದ್ದರೂ, ನಿರ್ಣಯದ ಕ್ರಿಯೆಯು ಬೌದ್ಧಿಕಗುಣವುಳ್ಳದ್ದು. ಏಕೆಂದರೆ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಅದು ಸಾಧಿಸ ಹೊರಟಿರುವ ಗುರಿಯೊಡನೆ ಹೋಲಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕಲಾನಿರ್ಣಯವೆನ್ನುತ್ತೇವೆ.

ಆದರೆ ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತಿರಸ್ಕರಿಸುವ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವಾದಿಗೆ ಕಲೆಯ ರಸದ ನಡುವೆ ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂವೇಗಗಳ ನಡುವೆ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ಕಲಾನುಭವಕ್ಕೂ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹಗಲುಗನಸಿನ ಭಾವನೆಗಳಿಗೂ, ಆಶಾಪೂರಿತ ಸಂವೇಗದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗುವುದಕ್ಕೂ ಮೂಲತಃ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನು? 'ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವುದು' ಮತ್ತು 'ಕೆಲವು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವುದು' ಮಾತ್ರವೇ ಕಲೆಯ ಧ್ಯೇಯವಾದರೆ, ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಾವುವು? ಆ ಕೆಲವು ಭಾವನೆಗಳಾವುವು? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವಾದಿಯು ಉತ್ತರವನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಾರಂಗಕ್ಕೆ ಇಳಿದಾಗ ಈ ಪಂಥಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ವಿಮರ್ಶಕನಾದರೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ತೆರನಾದ ಮೌಲ್ಯನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಕೊಡಲೇ ಬೇಕು. 'ಇದು ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾದಂಬರಿ', 'ಇದು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕ', 'ನಾನು ನೋಡಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಇದು ಉತ್ತಮವಾದುದು', 'ಇದು ಬೇಡ, ಆ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಕೊಂಡುಕೊಳ್ಳಿ. ಈ ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಹಾಕುವ ಹಣವು ವ್ಯರ್ಥ', ಇತ್ಯಾದಿ ವಾಕ್ಯಗಳಿಗಿರುವ ಆಧಾರವೇನು? 'ಈ ಕಾದಂಬರಿಯು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಂವೇಗವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇದು ಉತ್ತಮವಾದುದು'–ಎಂಬ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೂ, ಅವನು ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಂತಾಯಿತು.

ಸಿ. ಇ. ಎಂ. ಜೋಡ್ ಅವರು ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಾರೆ: ಎಲ್ಲ ಮೌಲ್ಯಗಳೂ ಸಂವೇಗದ ವಿಷಯವಾದರೆ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂಬ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ನೀತಿ ಎಂಬ ಮೌಲ್ಯದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? 'ಇದು ಕ್ರೂರ ವರ್ತನೆ', 'ಅದು ಕೆಟ್ಟ ಸಂಗೀತ'–ಈ ಎರಡು ವಾಕ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಯಾವ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇಲ್ಲವೆ? ಎಲ್ಲ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಯೋಜನವೆಂಬ ಒಂದೇ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದರಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮೌಲ್ಯಗಳ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಸಾಧನವಾದಿಯು ಗುರುತಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಈ ಹಿಂದೆಯೇ (೭ನೇ ಅಧ್ಯಾಯದ § ೭ರಲ್ಲಿ) ನೋಡಿದೆವು. ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವಾದಿ ಇದೇ ತೆರನಾದ ದೋಷವನ್ನು ಮಾಡಿ ಎಲ್ಲ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೂ ಸಂವೇಗವೆಂಬ ಒಂದು ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ.

೫. § ಕಲಾಸಾಂಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಸಮಕಾಲೀನ ಚಳುವಳಿಗಳು

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಇನ್ನೂ ಹೊಸ ಹೊಸ ರೂಪಗಳನ್ನು ತಾಳುತ್ತಿರುವ ಕಲೆಯ ಅನೇಕ ಚಳುವಳಿ (movements)ಗಳಿಗೆ ಸಾಂಗತ್ಯನಿಯಮವನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿದರೆ ಅದು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಅಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಲಾರದು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯ ದಿಂದ ಐರೋಪ್ಯ ಕಲೆಯು ಕೇವಲ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಕಲಾವಿದನ ವಿಧಾನ, ಕಲೆಯ ಗುರಿ, ಅದರ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ 'ಕ್ರಾಂತಿ'ಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದೆ. ಔದ್ಯೋ-ಗಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಯ ನಂತರ ಐರೋಪ್ಯ ಸಮಾಜವೂ ವ್ಯಕ್ತಿಜೀವನವೂ ಬದಲಾ ವಣೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದಂತೆ, ಕಲೆಯು ಒಂದೇ ಸಮನೆ ಪಲ್ಲಟವನ್ನನುಭವಿಸುತ್ತಿದೆ. ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರ, ಜೀವಶಾಸ್ತ್ರ, ಮಾನಸಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಹೊಸ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಮನುಷ್ಯಜೀವನವನ್ನಲ್ಲದೆ ಜೀವನದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಸಹ ಬೇರೆಯ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ನೋಡುವಂತೆ ಮಾಡಿದುವು. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು, ಚಳುವಳಿಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾದುವು. ಅವು ಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಇಂಪ್ರೆಶನಿಸಮ್, ಕ್ಯೂಬಿಸಮ್, ಕನ್ಸ್ಟ್ರಕ್ಟಿವಿಸಮ್, ಮತ್ತು ಸರ್ರಿಯಲಿಸಮ್ ಚಳುವಳಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸ ಬಹುದು. ಈ ಎಲ್ಲ ಚಳುವಳಿಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಚಳುವಳಿಗಳು ತಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕ ಆಧಾರ ವನ್ನು ಸಿದ್ಧಾಂತರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿ, ತಮ್ಮ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮೂಲ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳು ಕಲೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನುಟ್ಟಿನ ಗತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು ಮಾತ್ರ. ಕಲೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಶೈಲಿಯೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ. ಮೂಲತಃ ಒಂದೇ ಆಗಿರುವ ಒಂದು ಸೌಂದರ್ಯಸಿದ್ಧಾಂತದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯುಳ್ಳ ಅನೇಕ ಶೈಲಿಗಳು ಬೆಳೆಯ ಬಹುದು. ಈ ಶೈಲಿಯನ್ನಾಗಲಿ ಚಳುವಳಿಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಸಾಂಗತ್ಯ ನಿಯಮದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಮೊದಲು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣ

ಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

(೧) **ಭಾಸವಾದ** (impressionism). ಈ ವಾದವು ಹಳೆಯ ಸ್ಟುಡಿಯೋ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ದಂಗೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಯಾವುದಾದರೊಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿದಾಗ ಅದರಿಂದ ನಮಗೆ ದೊರಕುವ ನಿರ್ವಿಕಲ್ಪಕ ಭಾಸವನ್ನು ಹಚ್ಚಹಸಿಯಾಗಿ ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡುವುದು ಅದರ ಧ್ಯೇಯ. ಕಲಾವಿದನು ನಮ್ಮ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಅಥವಾ ಅನುಭವದ ಪ್ರಥಮಕ್ಷಣವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಅದರ ಹೊಸತನವನ್ನು ಕಳೆಯದಂತೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬೇಕು. 'ಭಾಸವಾದಿಗಳು ಕಾಲದೊಳಗಿನ ಕ್ಷಣವನ್ನು ದೃಶ್ಯವನ್ನಾಗಿಸಿ ಹಿಡಿದರು.'[4] ಈ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಅವರು ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲ ವಾತಾವರಣದಿಂದ ತೆಗೆದು ಬೇರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟಂತೆ ತೋರಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ದೇಶದಲ್ಲಿ (space) ಭದ್ರವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅಭಿಜಾತಮಟ್ಟದ, ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಚಿತ್ರೀಕೃತ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ, ಸಾಂಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಸ್ಪಷ್ಟತೆ, ಮತ್ತು ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಹೆಚ್ಚು ಶೈಲೀಕೃತವಾದ ಆಕಾರಗಳು ಉಂಟಾದುವು.

ನವಭಾಸವಾದ, ಉತ್ತರ ಭಾಸವಾದ, ಮೊದಲಾಗಿ ಈ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಛಾಯೆಗಳು ಅಥವಾ ಘಟ್ಟಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಅನಾವಶ್ಯಕ.

(೨) **ಕ್ಯೂಬಿಸಮ್.** ಭೌತಿಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆದ ಹೊಸ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಈ ಶೈಲಿಯು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರವು ನ್ಯೂಟನ್ನನ ದೇಶ ಮತ್ತು ಕಾಲಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಅದರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಭೌತವಸ್ತು ಮತ್ತು ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಿತು. ಈ ಭೌತವಸ್ತು ಮತ್ತು ಶಕ್ತಿಗಳು ಪ್ರವೇಗದ ಸ್ಫುರಣ(charges of force)ವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಸತ್ತಾದ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದ ಕ್ಯೂಬಿಸ್ಟರು ಕಲೆಯ ಆಕಾರ, ದೇಶ, ಕಾಲ, ಮತ್ತು ಸಂಬಂಧಗಳ ತಮ್ಮ

---

4 Charles McCurdy: Modern Art: A Pictorial Anthology, 19ನೇ ಪುಟ.

ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನೇ ಮಾಡಿದರು. ಈ ಪಂಥದ ದೊಡ್ಡ ಚಿತ್ರಕಾರನಾದ ಪಿಕಾಸೋ 'ದೇಶಿಕ ಚಲನೆಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನೂ ತಮ್ಮ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಅಂಶಗಳೆಂಬಂತೆ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಆಕಾರವನ್ನೇ ಒಡೆದುಹಾಕಿದ. ತ್ರಿಪರಿಮಾಣದೇಶದ ಸಂಬಂಧವನ್ನಾಗಿ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದ ಆಕಾರವನ್ನು ದ್ವಿಪರಿಮಾಣ ಸಮತಲವನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿಯುವ ಸಾಧನವಾಗಿ ವಸ್ತುವು ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಅನುಭವದ ಮೂಲವನ್ನರಸುವುದರಲ್ಲಿ ಪಿಕಾಸೋನು ವಾಸ್ತವವಾದೀ ದೇಶವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ. ಮತ್ತು ಸೂತ್ರಪಾತದ ಪೂರ್ವಕಲ್ಪಿತ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ.'[5]

(೩) **ರಚನಾವಾದ** (constructivism). ನಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ ನಿಜ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅನುದಿನವೂ ನಾವು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ವಸ್ತುಗಳಿಂದ ಹೊಸ ಹೊಸ ಆಕಾರಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದೇ ಈ ಪಂಥದ ಗುರಿ. ಗಾಳಿಯಿಂದ ಕೊಚ್ಚಿಹೋದ ಮೋಡದ ಒಂದು ಚೂರು, ಹಸಿರು ಎಲೆಗಳ ಚಪ್ಪರ, ಮರಗಳು, ಓಡುತ್ತಿರುವ ರೈಲಿನ ಧೂಮಪಥ, ಮೊದಲಾದ ವಾಸ್ತವ ದೃಶ್ಯಗಳು ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ವಸ್ತುಗಳ ಮೂಲವೆಂದು ಈ ಪಂಥದ ಒಬ್ಬ ಮುಖ್ಯ ಕಲಾವಿದನಾದ ನಾಮ್ ಗಾಬೋ ಎಂಬುವವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: 'ಆದರೆ ಅವುಗಳು ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವಕ್ಕೆ ಗೋಚರಿಸಿದಂತೆಯೇ ನಾನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ; ನನ್ನ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದ ಬಿಂಬಕ್ಕೆ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ನಿಯಮವಿದೆ. ನನ್ನ ರಚನೆಯೇ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆ. ಅಸಾಂಗತ್ಯವೂ ವಿರುದ್ಧವೂ ಆದ ವಾಸ್ತವತೆಯಿಂದ ಇದನ್ನು (ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು) ಮನುಷ್ಯ ಜಾತಿಯೊಂದೇ ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ರಚನಾತ್ಮಕವಾಗುವುದೆಂದರೆ ನನಗೆ ಅದು ಕೊಡುವ ಅರ್ಥವಿಷ್ಟೆ.'[6] ಒಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಗಾಬೋ ಮತ್ತು ಪೆವ್ಸ್ನೇರ್ ಅವರುಗಳು ರಚನಾವಾದದ ನಾಲ್ಕು ಮುಖ್ಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದರು: '(೧) ಜೀವನದ ಸತ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ಕಲೆಯು ಕಾಲ

---

5 Allen Leepa: The Challenge of Modern Art, 80ನೇ ಪುಟ.

6 Naum Gabo ಅವರು Herbert Readರವರಿಗೆ ಬರೆದ ಒಂದು ಕಾಗದದಲ್ಲಿ. ರೀಡ್ ಅವರ Philosophy of Modern Art, 241ನೇ ಪುಟ.

ದೇಶಗಳೆಂಬ ಎರಡು ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶಗಳ ಮೇಲೆ ಆಧಾರಿತವಾಗಬೇಕು. (೨) ಗಾತ್ರವೊಂದೇ ದೇಶಿಕ ಪ್ರತ್ಯಯವಲ್ಲ. (೩) ಕಾಲದ ವಾಸ್ತವ ಗುಣವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಗತಿಶೀಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕು; ಸ್ಥಿರವಾದ ಲಯಗಳು ಸಾಲವು. (೪) ಕಲೆಯು ಅನುಕರಿಸುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊಸ ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಯತ್ನಿಸಬೇಕು.' (ಅದೇ ಪು. ೨೩೧.)

ಎಂಜಿನಿಯರನು ಸೇತುವೆಯನ್ನೂ, ಗಣಿತಜ್ಞನು ಗ್ರಹಪರಿಧಿಯ ನಿಯಮವನ್ನೂ ರಚಿಸುವಂತೆ ರಚನಾವಾದಿಯು ತನ್ನ ಕೃತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ.

(೪) **ಉಪವಾಸ್ತವವಾದ** (surrealism). ಆಧುನಿಕ ಔದ್ಯೋಗೀಕೃತ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವು ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚು ನಿಯಂತ್ರಣಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಉಪವಾಸ್ತವವಾದವು ವ್ಯಕ್ತಿಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ತನ್ನ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಅದು ಮನಸ್ಸಿನ ಉಪಪ್ರಜ್ಞಾಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. 'ಮಾನವನಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರದ ಹಕ್ಕನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಕನಸೊಂದೇ'–ಎಂದು ಒಬ್ಬ ಉಪವಾಸ್ತವವಾದಿಯು ಹೇಳಿದ. ಕವಿಯೂ ವೈದ್ಯನೂ ಆಗಿದ್ದ ಆಂದ್ರೇ ಬ್ರೆಟನ್ ೧೯೨೪ರಲ್ಲಿ ಉಪವಾಸ್ತವವಾದದ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಪತ್ರವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ: 'ಸೌಂದರ್ಯಕ ಅಥವಾ ನೈತಿಕ ಪೂರ್ವವಿಶ್ವಾಸಗಳಿಂದ ಬೇರೆಯಾದ, ವಿಚಾರದ ನಿಯಂತ್ರಣವಿಲ್ಲದ, ಆಲೋಚನೆಯ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನವನ್ನು ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯ ನಿಜವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಒಂದು ಮಾನಸಿಕ ಸ್ವಯಮೇವತೆಯನ್ನು (automatism)' ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವುದೇ ಈ ವಾದದ ಗುರಿ. ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನದ ಒಳ ಜಗತ್ತಿಗೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದ ಹೊರ ಜಗತ್ತಿಗೂ ನಡುವೆಯ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಉಪವಾಸ್ತವವಾದಿಯು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಒತ್ತಿಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯಿರುವುದು, ಅವನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು, ಒಳ ಜಗತ್ತನ್ನೇ. ಶರೀರದಿಂದ ಬುದ್ಧಿಯ ವಿಸಾಹಚರ್ಯ, ಚಿಕ್ಕ ವಯಸ್ಸಿನ ಅನುಭವಗಳು, ಉಪಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸಂಘರ್ಷಗಳು, ನಿರಾಶವಾದ ಬಯಕೆಗಳು, ಅದುಮಿ ಹಿಡಿದ ಲೈಂಗಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು, ಮೊದಲಾದುವುಗಳೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈ ಪಂಥದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ವಸ್ತುಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣ ಪಂಥದ ಮಾನಸ

ಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಅವರು ಪ್ರಚಂಡವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮ ಧ್ಯೇಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಇವರು ಉಪಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಹೊಸ ಹೊಸ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈ ಸಂಕೇತಗಳು, ಫ್ರಾಯ್ಡನು ಸ್ವಪ್ನವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಸಂಕೇತಗಳಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಉಪವಾಸ್ತವವಾದಿಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಜಗತ್ತಿನ ನಿಗೂಢತೆಯಿಂದಾಗಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಒಂದು ಹೊಸದೂ ನಿಗೂಢವೂ ಆದ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿರುವ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಕಲೆಯ ಈ ವಿವಿಧ ಝರಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಸಾಂಗತ್ಯ ನಿಯಮವು ಸಮರ್ಥವಾಗಿದೆಯೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ಈಗ ಹಾಕಬಹುದು. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ನೇರವಾದ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡುವಾಗ ನಾವು ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಮನುಷ್ಯನ ಜ್ಞಾನವು ವಿವಿಧ ದಿಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವುದರ ಪ್ರಭಾವವಾಗಿ ಜೀವನದ ಬಗೆಗೂ ಜೀವನದ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೂ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ ಅಭಿವೃತ್ತಿಯು ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಿದೆ. ಕಲಾವಿದನು ಸಹ ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರ, ಜೀವಶಾಸ್ತ್ರ, ಮಾನಸಶಾಸ್ತ್ರ, ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಂದ ಬಹುವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಕಲಾವಿದನ ಭೌತವಸ್ತುವಿನ ಕಲ್ಪನೆಯು ಬದಲಿಸಿ ಹೋಗಿದೆ. ವಸ್ತುವಿನ ಭೌತಿಕ ಮುಖವು ಶಕ್ತಿಯ ಸ್ಫುರಣಗಳಿಂದ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ಅಂಶವು ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಸಿಕ್ಕದೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ: ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಮನುಷ್ಯನ ಆಲೋಚನೆಯ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಮೂಲ ರಚನೆಯು ಬದಲಾಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ವಸ್ತು ಶೈಲಿಗಳು ಯಾವುದಾದರೂ, ಹೊಸ ಜೀವನದ ಹೊಸ ಮುಖಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನು ಹೊಸ ಹೊಸ ಸಾಂಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಅರಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ರಚನಾವಾದಿಯು ಕಬ್ಬಿಣ ಉಕ್ಕುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಭಾರೀ ಪ್ರಮಾಣದ ಸೇತುವೆಗಳನ್ನೂ ವಿಮಾನಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸಹ ಒಂದು ತೆರನಾದ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಕ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಉಪವಾಸ್ತವವಾದಿಯ ನಿಗೂಢ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ, ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣ ಮತ್ತು ದ್ರವ್ಯರಾಶಿಗಳ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ.

ನವ್ಯಕಲೆಯು – ಆದರಲ್ಲಿಯೂ ಉಪವಾಸ್ತವವಾದದ – ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು

ಸೌಂದರ್ಯದ ನಿಯಮಗಳಾದ ಸಮಂಜಸತೆ, ಪ್ರಮಾಣ, ಸಂತುಲನೆ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳನ್ನು ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಮವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಮೂಲ ನಿಯಮಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಪ್ರಕಾರ ಅವು ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಚಾನಕ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಮಾತ್ರ. ಉಪಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಶಕ್ತಿಗಳಾದ ನಿರಾಶೆ, ಅಸಫಲ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳು, ಅಸಫಲ ವಾದ ಭಾವನಾವೇಗಗಳು, ಮತ್ತು ಆಂತರಿಕ ಜೀವನದ ಸಂಘರ್ಷಗಳು, ಮೊದಲಾದ ಅಂತರ್ಯದ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳನ್ನು ಸಫಲವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತ ಗೊಳಿಸಿದರೆ ಕಲಾವಿದನ ಕೆಲಸವು ಮುಗಿಯಿತು. ಆದುದರಿಂದ ಅಂದವಾದ ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣು ಕಿವಿ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸುವುದು ಕಲಾವಿದನ ಕೆಲಸವಲ್ಲ; ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಆಳದಲ್ಲಿರುವ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೊರತೆಗೆದು ತೋರಿಸುವುದೇ ಅವನ ಧ್ಯೇಯವಾಗಿರಬೇಕು.

ಸಾಂಗತ್ಯದ ವಿರುದ್ಧ ಎದ್ದಿರುವ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಮೂಲತಃ ಸಾಂಗತ್ಯದ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ನಿಜವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಅಕ್ಯಾಡೆಮೀ ಕಲಾ ವಿದರ ನೀರಸ ರೂಢಿಗಳನ್ನು. ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಶಕ್ತಿಯು ನಷ್ಟವಾದ ಮೇಲೂ ಕೇವಲ ತಾಂತ್ರಿಕ ಜ್ಞಾನದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ಅಭಿಜಾತ ಕಲೆಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಹೋಗುವವ ನನ್ನು ನವ್ಯಕಲಾವಿದರು ಅಕ್ಯಾಡೆಮೀ ಕಲಾವಿದನೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಅಕ್ಯಾಡೆಮೀ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಕಲಾವಿದನೆನ್ನುವುದ ಕ್ಕಿಂತ ಕುಶಲಕೆಲಸಗಾರನೆನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ವಿಹಿತವಾದುದು. ಅಲ್ಲದೆ, ಉಪವಾಸ್ತವವಾದಿಯ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶವು ಏನೇ ಇರಲಿ, ಅವನು ವ್ಯಕ್ತ ಗೊಳಿಸುವ ವಸ್ತುವು ಕಣ್ಣು, ಕಿವಿ, ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಅವಶ್ಯಕವಾದ ನಿಯಮ ಗಳನ್ನನುಸರಿಸದಿದ್ದರೆ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಆಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕೆರಳಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಹಿಡಿದಿಡುವುದಕ್ಕೂ ಅಸಮರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ತಾನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿ ಸುವ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನೂ ರೋಧ-ಪ್ರತಿರೋಧಗಳನ್ನೂ ಧರಿಸಿ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲ ಒಂದು ಸಂತುಲನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ, ಅದು ಎಷ್ಟು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ದ್ದರೂ, ಅವನು ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು. ಆಧುನಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಂತುಲನೆಯಿಲ್ಲ ದಿರುವ ಅಂಶವನ್ನು ಅವನು ಚಿತ್ರಿಸಿದಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾದ ನಮಗೆ ನಮ್ಮದೇ

ಜೀವನದ ಅಸಂತುಲನೆಯ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಅನುಭವವನ್ನು ನಮ್ಮಲ್ಲುಂಟುಮಾಡುವ ಕಲಾಕೃತಿಯು ತನ್ನದೇ ಆದ ನಿಯಮವನ್ನನುಸರಿಸಿ ನಿಂತಿರುತ್ತದೆ. ತನ್ನೊಳಗೇ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದಿರುವ ಕಲಾಕೃತಿಯು ಜೀವನದ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಲಾರದು. ಹೀಗೆ ಉಪವಾಸ್ತವವಾದೀ ಚಿತ್ರಗಳ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕ್ಷಣಕಾಲ ಮರೆತು ಅವನ ರಚನಾಕ್ರಮವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಅದು ತನ್ನದೇ ಆದ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅದು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಸಾಂಗತ್ಯವು ನಾವು ಇದುವರೆಗೆ ನೋಡಿ ಅಭ್ಯಾಸವಾಗಿರುವ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಬಹುದು. ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳೂ ಶೈಲಿಗಳೂ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವಾಗ ಈ ರೀತಿಯಾಗುವುದು ಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಹೊಸದಲ್ಲ. ತನ್ನ ಚಳುವಳಿಯ ಯೌವನದ ವರ್ಷಗಳು ಕಳೆದ ಮೇಲೆ ಉಪವಾಸ್ತವವಾದವು ಸಹ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ಆಕಾರವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ನವ್ಯ ಕಲೆಯು ಇನ್ನೂ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಅಭಿವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಗುತ್ತಿದೆ. ಹೊಸದಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಒಂದು ಶೈಲಿಯು ತನ್ನ ಸ್ವರೂಪ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ವಿಶೇಷ ಅನುಕೂಲಗಳನ್ನೂ ಮಿತಿಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಮೊದಲೇ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನು ಅದನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಐನ್‌ಸ್ಟೀನನ ಸಾಪೇಕ್ಷದೇಶವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ಒಬ್ಬನ ಧ್ಯೇಯವಾದರೆ ಫ್ರಾಯ್ಡನ ಪ್ರಕಾರ ಶೈಶವಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಮತ್ತೊಬ್ಬನ ಉದ್ದೇಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಿಂದಲೂ ಕಲಾವಿದನು ನೇರವಾಗಿ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ತನ್ನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ತಿಳಿಯದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ನವ್ಯಕಲೆಯು ಕಕ್ಕಾಬಿಕ್ಕಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಸಿದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದನು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಸಂಕೇತಗಳು ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಆಳವಾಗಿ ಬೇರುಬಿಟ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿನ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುವಂತಿರಬೇಕು. ಅಥವಾ ಹೊಸ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದರೂ ಅವು ಹಳೆಯ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲವನಿಗೆ ತಕ್ಷಣ ತಿಳಿಯುವಂತಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ನವ್ಯ ಕಲಾವಿದನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಸಂಕೇತಗಳು ಅವ

ನಿಗೆ ಮತ್ತು ಅವನಂತಹ ಕೆಲವು ತಜ್ಞರಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ತಿಳಿಯುವಂತಿರುತ್ತವೆ. ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯವನ್ನು ಅವು ಮುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಕಾರಣ ಹೀಗೂ ಇರಬಹುದು: ಜನಸಾಮಾನ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಜ್ಞಾನದ ಮೂರ್ತ ಪರಿಣಾಮಗಳಾದ ರೈಲು, ವಿಮಾನ, ಬಾಂಬು, ಮೊದಲಾದುವುಗಳು ಗೊತ್ತಿದೆಯೇ ವಿನಾ ಶುದ್ಧ ವಿಜ್ಞಾನದ ಅಮೂರ್ತ ನಿಯಮಗಳು ತಿಳಿದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳು ವಿಶೇಷ ಶಿಕ್ಷಣವಿಲ್ಲದೆ ತಿಳಿಯುವಂತಹವು ಅಲ್ಲ. ಜನಸಾಮಾನ್ಯಕ್ಕೆ ತಿಳಿಯುವ, ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕವೇ ಆದ ವಿಮಾನ, ಬಾಂಬು, ಮೊದಲಾದ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಜನರಿಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಮೂಲ ನಿಯಮಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕೃತಿಗಳು ಜನತೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ 'ಅತೀತಬ್ರಹ್ಮ' ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯು ಜನಸಾಮಾನ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಹೇಗೆ ನಿಕಟವಲ್ಲವೋ, ಹಾಗೆಯೇ ವಿಜ್ಞಾನದ ಮೂಲ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೂ ಜನಜೀವನದ ಅರಿವಿನ ಅಂಶವಾಗಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ನವ್ಯಕಲಾವಿದರು ರಚಿಸುವ ಸಾಂಗತ್ಯಗಳು ಜನತೆಗೆ ಸ್ವೀಕೃತವೆನಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ವಿಜ್ಞಾನದ ಅತಿ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಕಲಾವಿದನೇ ಜನಜೀವನದಿಂದ ದೂರವಾಗಿ ಕೊಚ್ಚಿಹೋಗಿರುವಾಗ ಅವನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಜನಜೀವನವನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದು ಕಷ್ಟವಾದರೆ ಅದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೇ. ನಮ್ಮ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ, ನವ್ಯಕಲೆಯು ಸಾಂಗತ್ಯರಹಿತವಾದುದಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಸಾಕು.

೬. § ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿವಾದ (Existentialism) ಮತ್ತು ಸಾಂಗತ್ಯ

ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಕಲೆ, ಈ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರಧಾರೆಯನ್ನು ಸಾಂಗತ್ಯನಿಯಮದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ವಿಚಾರಧಾರೆಯು ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲ. ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿವಾದವು ವಸ್ತುವಿನ ಸಾರಕ್ಕಿಂತ ಸ್ಥಿತಿಯ ಆದ್ಯತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ಪಂಥದ ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಧಾನ ಪ್ರತಿಪಾದಕರಾದ ಕರ್ಕ್ ಗಾರ್ಡ್ ಅವರು ಹೇಳು

ವಂತೆ ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನವು ನಮಗೆ ಸತ್ತಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕೊಡಲಾರದು. ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಯಾವ ಪ್ರಯತ್ನವಾದರೂ ಅದರ ಸಾರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗ್ರಹಿಸುವ ವಿರೋಧಾ-ಭಾಸದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಒಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿವಾದವು ವಿಚಾರ-ಪೂರ್ವ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ವಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವನ್ನು ಅಥವಾ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣಗಳೇನು? ಅದರ ಮಾರ್ಗವಾವುದು? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಉತ್ತರಿಸುವಾಗ ಈ ಪಂಥದ ಪ್ರತಿಪಾದಕರು ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. 'ಘೋರನಿರಾಶೆ ಅಥವಾ ವಿಪ್ಲವದಲ್ಲಿಯೇ ನಾವು ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸಮೀಪಿಸಬಹುದು'–ಎಂದು ಒಂದು ಪಂಥದವರು ಹೇಳಿದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಗುಂಪಿನವರು, 'ಸಮಾಗಮದ ಮೂಲಕವೇ ನಮಗೆ ಸ್ಥಿತಿಯ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ' ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಈ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದು ನಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ಸಾಂಗತ್ಯ ನಿಯಮದ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಈ ಪಂಥದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇನು ಎಂಬುದಷ್ಟೇ ನಮ್ಮ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಬೌದ್ಧಿಕ ಗ್ರಹಣದ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿವಾದಿಯು ಬೌದ್ಧಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಸಾಂಗತ್ಯ ನಿಯಮವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆಂಬುದು ತಕ್ಷಣವೇ ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಸತ್ತಾದ ಮೂಲಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಮಗೆ ತೋರಿಸುತ್ತದೆಂದು ಅಥವಾ ಕೊಡುತ್ತದೆಂದು ನಾವು ಸಹ ವಾದಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ಕೆಲವು ಹಂತಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಸಾಂಗತ್ಯವು ವಿಚಾರದ ಹಂತದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆಂಬುದಷ್ಟೇ ನಮ್ಮ ವಾದ. ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಯಾವ ಮೌಲ್ಯವನ್ನೂ ಕೊಡದೆ ಅದನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದರಿಂದ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿವಾದಿಯ ನಿಲುವು ಏಕಪಕ್ಷೀಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿರಾಶೆಯ ಮೂಲಕ, ಅಥವಾ ವಿಪ್ಲವದ ಮೂಲಕವೇ ನಮಗೆ ಸ್ಥಿತಿಯ ನಿಕಟ ಪರಿಚಯವಾಗುತ್ತದೆನ್ನುವ ಧ್ಯೇಯವು ಆರೋಗ್ಯಕರವಲ್ಲದ ನಿರಾಶಾವಾದದಿಂದ ತುಂಬಿದೆ.

ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿವಾದೀ ಲೇಖಕರು ಯೂರೋಪು ಅಮೆರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಜನಾದರಣೀಯರಾಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಮೂ ಮತ್ತು ಸಾರ್ತ್ರ್

ಮೊದಲಾದವರು ಕೆಲವು ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿವಾದೀ ಬರಹವು ಇತರ ಬರಹಗಾರರ ಕೃತಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವೆನಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ದರ್ಶನ, ಜೀವನದ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದಲೇ ವಿನಾ ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಂದಲ್ಲ. ಈ ಪಂಥದ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಸಹ ಇತರ ಸಮಕಾಲೀನ ಲೇಖಕರ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿರುವ ಆಖ್ಯಾನ, ಘಟನೆಗಳ ಪರಿಕ್ರಮ, ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿಗಳ ಕ್ರಮಗಳೆಲ್ಲವೂ ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಆದರೆ ಅವರ ಬರಹದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಕಾಮೂ ಅವರ 'ಔಟ್‌ಸೈಡರ್' ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿವಾದಿಯು ಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆಯೇ ವಿನಾ ಒಂದರೊಳಗೆ ಒಂದು ಬೆರೆತು ಸಾಗುವ ಏಕ-ಧಾರಾಕಾಲವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಬೌದ್ಧರ ಕ್ಷಣಿಕ ವಾದದಂತೆ ಈ ಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನುಭವಗಳು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಸತ್ತುಹೋದುವು. ಮುಂದಿನದು ಬೇರೆ. ಅದು ಸಹ ಅಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಮುಂದಿನದು ಕೂಡ. ಎಂದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಕತೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಆರಂಭವೇ ವಿಕಾಸಗೊಂಡು, ಮಧ್ಯವಾಗಿ ಬೆಳೆದು, ನಂತರ ಅಂತ್ಯವಾಗಿ ಪರ್ಯವಸಾನ ಹೊಂದುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಈ ಪಂಥಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾಮೂ ಅವರ 'ಔಟ್‌ಸೈಡರ್' ಬಗೆಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ ಸಾರ್ತ್ರ್ ಅವರು ಆ ಕಾದಂಬರಿಯ ನಾವಿನ್ಯವನ್ನೂ ವಿಶೇಷವನ್ನೂ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಥಾನಕದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನು ನಡುವೆ ಎಲ್ಲೂ ತನ್ನ ಟೀಕೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಾಕ್ಯವೂ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ಘಟಕವೆಂಬಂತೆ ಹುಟ್ಟಿ ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೇ ಲಯವಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಬರುವ ಮತ್ತು ಹಿಂದೆ ಹುಟ್ಟಿ ಲಯವಾದ ವಾಕ್ಯಗಳೊಡನೆ ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲ. 'ಮತ್ತು, ಆದುದರಿಂದ, ಆದರೆ,' ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಬಂಧಸೂಚಕ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಸಹ ಬಳಸದೆ ಕಾಮೂ ಅವರು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಾಕ್ಯದ ಸ್ವಲಕ್ಷಣತೆ (ಅಥವಾ ವಿಲಕ್ಷಣತೆ) ಯನ್ನೇ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತಾರೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಹ ಒಂದು ಘಟನೆಯು ಮತ್ತೊಂದರ ಕಾರಣವಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಘಟನೆ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕ್ರಿಯೆ, ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಂಗತಿಯೂ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರವೂ ಸ್ವಲಕ್ಷಣವೂ

ಆದುವುಗಳು. ಇದು ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿವಾದೀ ದರ್ಶನ, ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿವಾದೀ ಬರಹದ ಮೂಲ ಲಕ್ಷಣ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಾಕ್ಯವೂ ಮತ್ತೆ ಬದುಕದಂತೆ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಆಗುವ ಪರಿಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ 'ಕೃತಿಯು ಓದುಗನ ಕಣ್ಣಮುಂದೆ ನಿಧಾನವಾಗಿ ತನಗೆ ತಾನೇ **ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗುತ್ತಾ** ನಡೆಯುತ್ತದೆ; ಮತ್ತು ತನ್ನ ಗಟ್ಟಿಯಾದ **ಉಪರಚನೆಯುನ್ನು** ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.'[7] ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿವಾದಿಯ ನಿರೂಪಣಾಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಜೀವನದರ್ಶನಗಳೇನೇ ಇರಲಿ, ಅವನ ಕಲಾಕೃತಿಯು ಸಾಂಗತ್ಯದ ನಿಯಮವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಾವು ಮೇಲೆ ಉದ್ಧರಿಸಿದ ವಾಕ್ಯದಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

*****

7 Jean Paul Sartre: Literary and Philosophical Essays, 40ನೇ ಪುಟ. ನಮ್ಮ ರೇಖಾಂಕಿತ.

೭ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ

'ಕನ್ನಡಿ ಮತ್ತು ಜ್ಯೋತಿ'

೧. § ಪ್ರವೇಶ

ಐರೋಪ್ಯ - ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆಂಗ್ಲ - ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ 'ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪರಂಪರೆ'ಯನ್ನು ಕುರಿತ, ತಮ್ಮ ವಿದ್ವತ್‌ಪೂರ್ಣ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಪ್ರೊ. ಎಮ್. ಎಚ್. ಎಬ್ರಮ್ಸ್ ಅವರು 'ಕನ್ನಡಿ ಮತ್ತು ಜ್ಯೋತಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಸಾಕಷ್ಟು ವಸ್ತುಸಾಕ್ಷ್ಯದೊಡನೆ ತೋರಿಸುವಂತೆ ಮನುಷ್ಯನ ಬುದ್ಧಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದಾಗಲೆಲ್ಲ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿತ್ತು. ಬುದ್ಧಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಅದು ಕೇವಲ ಬಿಂಬವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಕನ್ನಡಿ ಎನ್ನುವಂತೆ, ಅಥವಾ ಭಾಸಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಕಪ್ಪುಹಲಗೆ ಎನ್ನುವಂತೆ ಭಾವಿಸಿದಾಗಲೆಲ್ಲ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯವು ಕ್ಷೀಣದೆಶೆಗೆ ಇಳಿದಿತ್ತು.

ನಾವು ಈ ಮೊದಲು ನೋಡಿದ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಮೂರು ವಾದಗಳ – ಅನುಕರಣವಾದ, ಸಾಧನವಾದ, ಮತ್ತು ಸಾಂಗತ್ಯವಾದ – ಮುಖ್ಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲು ಕನ್ನಡಿ ಮತ್ತು ಜ್ಯೋತಿ ಎಂಬ ಎರಡು ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲಿನ ಎರಡು ವಾದಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಿಯ ಪ್ರತೀಕದಿಂದ ವರ್ಣಿಸಿದರೆ ಸಾಂಗತ್ಯವಾದವನ್ನು ಜ್ಯೋತಿಯ ಪ್ರತೀಕದಿಂದ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಅನುಕರಣವಾದವು ತನ್ನ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯದ ಒರೆಗಲ್ಲನ್ನು ತನಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾದ ಬಾಹ್ಯ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಅರಸುತ್ತದೆ. ಬುದ್ಧಿಯ ಕೆಲಸವೇನಿದ್ದರೂ ಬಾಹ್ಯ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಬೀಳುವ ಬೆಳಕನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ. ಸಾಧನವಾದದ ಪ್ರಕಾರವೂ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡಿಯ ಪ್ರತೀಕದಿಂದ ವರ್ಣಿಸಬಹುದು. ಅನುಕರಣವಾದದಂತೆ ಅದು

ಸಹ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯದ ಒರೆಗಲ್ಲನ್ನು ಬುದ್ಧಿಯ ಹೊರಗಿನ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಸಫಲತೆಯಲ್ಲಿ ಹುಡುಕುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯಾಪನೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಬಂದಾಗ ಈ ಎರಡು ವಾದಗಳೂ ಒಂದು ಬಿಂದುವಿನಲ್ಲಿ ಸಂಧಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಹಿಂದೆಯೇ ನೋಡಿದೆವು (೨ನೇಅಧ್ಯಾಯದ § ೫ರಲ್ಲಿ). ತಾರ್ಕಿಕ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವಿಯು (೬ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ) ಕಲೆಯ ಸಂವೇಗ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರೂ ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಸಹ ಬುದ್ಧಿಯು ಕನ್ನಡಿಯನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತದೆ.

ಬುದ್ಧಿಯ ಕನ್ನಡಿವಾದವು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದಾಗಲೆಲ್ಲ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಅನುಕರಣವಾದವು ಮೇಲುಗೈನಲ್ಲಿತ್ತು. ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ನಾವು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆಯೋ ನಮ್ಮ ಕಲೆಯ ಮತ್ತು ಸತ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಈ ಸಂಗತಿಯು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವು ಮನುಷ್ಯನ ಬುದ್ಧಿಯ ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಚೇತನದ ಫಲ ಎಂದು ಹೇಳುವ ರೊಮಾಂಟಿಕ್‌ವಾದವು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದಾಗಲೆಲ್ಲ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಜ್ಯೋತಿಯ ಪ್ರತೀಕದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಬುದ್ಧಿಯು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಶಾಸಕ ಎಂದು ಇಮ್ಯಾನ್ಯುಯಲ್ ಕಾಂಟರು ಹೇಳಿದಾಗಲೇ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯದೃಷ್ಟಿಯು ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಗರನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಅನಂತರ ಶೆಲಿಂಗ್, ಫಿಷ್ಟೆ, ಹೆಗೆಲ್, ಮೊದಲಾದ ನಿರಪೇಕ್ಷ ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದಿಗಳು ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಅತ್ಯುನ್ನತ ಸತ್ತಾ ಎಂಬ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಏರಿಸುವ ವೇಳೆಗೆ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯದೃಷ್ಟಿಯು ತನ್ನದೇ ಆದ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೂಲ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮಟ್ಟವನ್ನೇ ಮುಟ್ಟಿತು. ಆಂಗ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹರಿಸಿದ ಕಾಲೆರಿಜ್ ಕವಿಯು ಜರ್ಮನಿಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದಿಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಜರ್ಮನಿಯ ನಿರಪೇಕ್ಷ ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದದ ವಿಚಾರಧಾರೆಯನ್ನು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೆ ತರುವ ಮೊದಲ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದವರು ಕಾಲೆರಿಜ್ ಅವರು.

ಬುದ್ಧಿಯ ಕನ್ನಡಿವಾದವನ್ನು ಪ್ಲೇಟೋ ಮತ್ತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಸಹ ಎತ್ತಿಹಿಡಿದಿದ್ದರು. ಅವರಿಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣವಾದಿಗಳಾಗಿದ್ದರೆಂಬುದು ಸರ್ವವಿದಿತವಾದ ಸಂಗತಿ. ಇವ

ರಿಬ್ಬರೂ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಕನ್ನಡಿವಾದವನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತವೆ. ಇತರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಈ ವಾದಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟು ಅದನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದವನು ಜಾನ್ ಲಾಕ್. 'ಯಾವ ಪ್ರತ್ಯಯವೂ ಇಲ್ಲದ, ಗುಣರಹಿತವಾದ ಬಿಳಿಯ ಕಾಗದದಂತೆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ'ಕೊಳ್ಳಲು ಜಾನ್ ಲಾಕ್ ವಾದಿಸಿದ.[1] ತನ್ನ ಕನ್ನಡಿವಾದದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೇ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿದ್ದರೂ ಲಾಕ್ ಬುದ್ಧಿಯ ಸ್ವಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಗೌಣ ಗುಣಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಿಸುವುದು, ಸಂಕೀರ್ಣ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದೇ ಮೊದಲಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಬುದ್ಧಿಯೇ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವನು ಬುದ್ಧಿಯ ಜ್ಯೋತಿಯ ಗುಣವನ್ನೂ ಒಪ್ಪಿದ್ದ. ಕನ್ನಡಿವಾದದ ಮಿತಿಯು ಅರ್ಥವಾದಂತೆಲ್ಲ ಜ್ಯೋತಿವಾದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಅನುಮೋದನೆಯು ದೊರೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ತಜ್ಞ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳಿಂದ ನಿಶ್ಚಿತ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲೇ ಈ ವಾದವು ಕವಿಗಳಿಂದ ಜನಸಾಮಾನ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿತ್ತು.

ಈ ಸಂಗತಿಯು ನಮಗೆ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ: ಒಂದೇ ಮೂಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಾಗಲಿ ದೃಷ್ಟಿಯಾಗಲಿ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಿ ಸಮಾನವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೆ ಎಡೆಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಇರುವ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಮೂಲ ದೃಷ್ಟಿಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದರಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಮೂಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸಮಂಜಸವಾಗಿದೆ.

೨. § ಈ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಅರ್ಥವಿವರಣೆ

ಕನ್ನಡಿ ಮತ್ತು ಜ್ಯೋತಿ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಾವು ವಿವರಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯಕ. ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಜ್ಯೋತಿಗೆ ಹೋಲಿಸುವುದರಿಂದ

---

1 Essays concerning Human understanding, 1.121, (II. 1-2)

ಅದರ ಸ್ವಪ್ರಕಾಶವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ; ಜ್ಞಾನದಲ್ಲಾಗಲಿ ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಅದರ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವು ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ ಎಂಬುದು ಈ ಹೋಲಿಕೆಯಿಂದ ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನಿರ್ಣಯದ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದು ಯಾವ ಕಾರಣದಿಂದ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಎರಡು ನಿರ್ಣಯಗಳೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರಬೇಕು. ಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ವೇದಾಂತಗಳ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಸತ್ಯವು ಸ್ವತಃ ಪ್ರಮಾಣವಾದುದು.

ಜ್ಞಾನವು ಯಾವಾಗಲೂ ಸತ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸತ್ಯವು ಸ್ವಯಂಸಿದ್ಧವಾದುದು. ಅದು ಏಕೆ ಹೀಗೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಅಸಂಬದ್ಧವಾದುದು. ಯಾವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೂ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸಿ ಒಂದು ನಿರ್ಣಯವು ಸತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಯಾರಾದರೂ ಕೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಸತ್ಯವು ಕೆಲವು ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಅಂಶಗಳಿಂದ ಆಗುವ ಪರಿಣಾಮವೆಂದು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ನಂಬುತ್ತದೆ. ಹಾಲು ಅದರ ಕೆನೆಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗುವಂತೆ ಸತ್ಯವು ಅಂಶಗಳಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳೂ ಹೇಗೆ ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಸೇರಿ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆಯೋ ಅದೇ ಸತ್ಯ. ಸತ್ಯವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಬಂಧವು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾಗಿರಬೇಕು. ಅದು ಯಾವ ಬಾಹ್ಯ ಉಪಾಧಿಗಳಿಂದಲೂ ನಿರ್ಧಾರಿತವಾಗಿರಬಾರದು ಎಂಬುದೇ ಸ್ವತಃಪ್ರಾಮಾಣ್ಯದ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥ. ಸಾಂಗತ್ಯದ ಬಂಧವು ಯಾವುದಾದರೂ ಬಾಹ್ಯ ಉಪಾಧಿಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿದರೆ, ಆ ಉಪಾಧಿಯು ಬಂಧಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆಗಲೇ ಅದು ಆ ಬಂಧದ ಒಂದು ಅಂಶವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಸತ್ಯವೇ ಸಾಧನೆ (proof), ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಜ್ಞಾನವೇ ಸಾಧನೆ. ಸಾಂಗತ್ಯನಿಯಮವು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದು ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೇ.

ಅಕ್ಷರಶಃ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳದೆ, ನಾವು ಜ್ಯೋತಿಯ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ವಿಶದವಾಗಿ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಜ್ಯೋತಿ ಎಂದರೆ ಅದರ ಉರಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅದರ ಪ್ರಕಾಶವು ಹರಡಿರುವ ವಿಸ್ತಾರವೂ ಈ ಪ್ರತಿಮೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಬುದ್ಧಿ ಎಂಬುದು ಬುರುಡೆಯ ಒಳಗಿರುವ ಮಿದುಳಲ್ಲ, ಮಾನವಜ್ಞಾನದ ಇಡೀ ಕ್ಷೇತ್ರ. ಜ್ಞಾನವು ವಿಸ್ತಾರವಾಗುತ್ತಾ

ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗಬಹುದು. ಅದು ವಿಸ್ತಾರವಾದಷ್ಟೂ ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ, ಹೆಚ್ಚು ಸಂಘಟಿತವೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಕಾಶಮಯವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಬೆಳಕನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಹೇಗೆ ಯಾವ ಬಾಹ್ಯ ಸಹಾಯವೂ ಬೇಡವೋ, ಹಾಗೆಯೇ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಅದರ ಸತ್ಯವನ್ನು ಸಿದ್ಧಮಾಡಲು ಬೇರೆ ಯಾವ ಸಾಧನೆಯ ಆಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ.

ಸೌಂದರ್ಯದ ಸ್ವತಃಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವನ್ನೂ ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯು ಸುಂದರವಾಗಿದ್ದರೆ, ಅದನ್ನು ಸುಂದರವನ್ನಾಗಿಸುವ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳೂ ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಇರಬೇಕು. ಅನುಭವದ ಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ಸಂಘಟನೆಯೇ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದು ನಾವು ಮೂರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದೆವು. ಕಲಾಕೃತಿಯು ವಿಭಿನ್ನ ಭಾಗಗಳ ಏಕತೆ. ಈ ಭಾಗಗಳು ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಂದುಗೂಡಿರುವ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳೂ ಅವು ಸಂಘಟಿತವಾಗಿರುವಂತೆ ಕೊಡುವ ಸಾಕಲ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಸೌಂದರ್ಯವಿರುವುದು. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯು ತನ್ನ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಬೇರೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಅಥವಾ ಉಪಾಧಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದರೆ ಆ ಉಪಾಧಿಯೂ ಅದರ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಚಿತ್ರದ ಪೂರ್ಣ ಸ್ವರೂಪವು ಪ್ರಕಟವಾಗಲು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಮರದ ಚೌಕಟ್ಟು ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾಗಿದ್ದರೆ ಆ ಚೌಕಟ್ಟು ಸಹ ಚಿತ್ರದ ಒಂದು ಅಂಶವೇ. ಸೌಂದರ್ಯವು ಸ್ವಯಂಪ್ರಮಾಣವಾದುದೆಂಬ ಸಂಗತಿಯು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಪನೆಯ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೆಳೆದಾಗ ನಮಗೆ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಅನುಭವವು ದೊರೆಯಲು ನಮಗೆ ಮತ್ತೆ ಯಾವ ನೆರವಿನ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಬುದ್ಧಿಯು ನಡುವೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, 'ಇಲ್ಲಿ ನೋಡು, ಈ ಚಿತ್ರವು ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ನೀನು ಅದನ್ನು ಸುಂದರವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಸವಿಯಬೇಕು' ಎಂದು ಶಿಫಾರಸು ಮಾಡುವ ಆಗತ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಜ್ಯೋತಿಯ ಸಾಮ್ಯವು, ಸೌಂದರ್ಯವೂ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಮಾನಸಿಕ ಅಥವಾ ಬೌದ್ಧಿಕ ಅನುಭವವೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂವೇದನೆಯು ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದ ತಿರುಳಾದರೂ ಅದು ಇಂದ್ರಿ

ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂವೇಗದಿಂದ ಕೂಡಿದುದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸೌಂದರ್ಯವು ಅನುಭವದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಹಳೆಯ ವೃತ್ತಿ-ಮನೋವಿಜ್ಞಾನದ ದೋಷಗಳಿಗೆ ಸಿಲುಕದೆ ಹೇಳಬಹುದಾದರೆ ಸತ್ಯವೂ ಸೌಂದರ್ಯವೂ ಬೌದ್ಧಿಕ ಅನುಭವಗಳೇ; ಸತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು ವೈಚಾರಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದರೆ ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದು ಕಲ್ಪನೆಯ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡು ಅನುಭವಗಳ ಪ್ರಮಾಣವೂ ಬುದ್ಧಿಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮುಖಗಳಾದ ವಿಚಾರದ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಯ ಸಾಂಗತ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ.

ಸೌಂದರ್ಯವು ಬೌದ್ಧಿಕ (ಅಥವಾ ಚಿತ್ತದ) ಅನುಭವವೆಂದರೆ ಕಲಾನುಭವವು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾದುದೆಂದು ನಾವು ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಗೋಡೆಯ ಮೇಲೆ ತೂಗುಹಾಕಿರುವ ಚಿತ್ರದ ನಿರ್ದೇಶವೇ ಇಲ್ಲದೆ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬಾಹ್ಯ ಭೌತಿಕ ವಸ್ತುವಾದ ಕಾಗದದ ಮೇಲೆ ಬರೆದಿರುವ ಚಿತ್ರವು ಕಲಾತ್ಮಕ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ನಮ್ಮ ಅನುಭವದೊಡನೆ ಒಂದಾಗುವ ತನಕ ನಮಗೆ ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ಭಾರತೀಯ ದರ್ಶನಶಾಸ್ತ್ರದ ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ದರ್ಶಿಸಿರುವ ಆಕಾರವೂ ನಮ್ಮ ಚಿತ್ತವೂ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿ, ಚಿತ್ತವು ಆ ಆಕಾರವನ್ನು ಪಡೆಯುವವರೆಗೂ ನಮಗೆ ಆ ಚಿತ್ರದ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಜ್ಯೋತಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸುವುದು ಕೆಲವು ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಎಡೆಕೊಡುತ್ತದೆ: ಜ್ಯೋತಿಯು ಸ್ವಯಂಪ್ರಕಾಶಶಕ್ತಿಯಾದರೆ ಅದು ತೋರಿಸುವುದೇನನ್ನು? ತನ್ನ ಪ್ರಕಾಶವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಕಟಿಸುವುದು ಅದರ ಸ್ವಭಾವವೋ, ಅಥವಾ ಅದು ತನಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆಯೋ? ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ವಸ್ತುಗಳು ಜ್ಯೋತಿರೂಪವಾದ ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದುವುಗಳಲ್ಲವೇ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲು ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಸ್ಥಳವೂ ಇಲ್ಲ, ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದು ಈ ಗ್ರಂಥದ ಪರಿಮಿತಿಗೆ ಸೇರಿದುದೂ ಅಲ್ಲ. ಬಾಹ್ಯವೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವೂ ಆದ ಜಗತ್ತಿನ ಅಂತಸ್ಸಿನ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ವಿವಿಧ ಪಂಥಗಳ ತಾತ್ವಿಕರು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ

ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಜ್ಞೇಯ ಅಥವಾ ಜ್ಞಾನದ ವಸ್ತುವು ಜ್ಞಾನದಿಂದ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದುದಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಜ್ಞಾನದ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅದು ನಿರ್ಧರಿಸಲಾರದು. ಹಾಗೆಯೇ, ಸೌಂದರ್ಯವು ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದ ಬೇರೊಂದು ಮೌಲ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಿದರೆ ಅದರ ಅನುಭವದಿಂದ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗದ ಬೇರೊಂದು ವಸ್ತುವು ಅದರ ನೈಜವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಲಾರದು.

ಕನ್ನಡಿವಾದವು ಕೆಲವು ಅಸಮರ್ಥನೀಯ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಜ್ಞಾನವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಬೇಕಾದರೆ, ಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ, ಮತ್ತು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಬಿಂಬದ ಯಥಾರ್ಥತೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡಿಯು ತಾನೇ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಅದರ ಒಂದು ವಿವರಣೆ. ಕನ್ನಡಿಯ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ ಸತ್ಯವು ತನ್ನ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಒಂದು ಯಾಂತ್ರಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಮೋಟರ್ ಡ್ರೈವರ್‌ನ ಬಲಭಾಗದಲ್ಲಿರುವ ಕನ್ನಡಿಯು ಹೇಗೆ ರಸ್ತೆಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಬರುವ ಸಾಲುಮರಗಳು, ಮನೆ, ನದಿ, ಬೆಟ್ಟಗಳನ್ನು ತನಗೆ ತಾನೇ ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಫಲಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅಂಶವನ್ನೂ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೆ ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿದ್ದುಬಿಡುವುದೋ, ಹಾಗೆಯೇ ಬುದ್ಧಿಯೂ ಜ್ಞಾನದ ಬಿಂಬಗಳ ಹುಟ್ಟು ಬದುಕಿನ ಬಗೆಗೆ ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದ ಇರುತ್ತದೆಯೆ? ಸೌಂದರ್ಯವು ಸಹ ತನ್ನ ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಯಾಂತ್ರಿಕ ಪ್ರತಿಫಲನವಾಗುತ್ತದೆಯೆ? ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಾವು ವಿವರವಾಗಿ ಮೊದಲನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿಯೇ ನೋಡಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಪುನಃ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಆಗತ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಚೋದನೆಯು ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಕನ್ನಡಿವಾದವು ಹೇಳುವಾಗ, ಅದು ವಸ್ತುವು ಕಾರಣ ಎಂದೂ, ಜ್ಞಾನವು ಕಾರ್ಯ ಎಂದೂ ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಾನುಭವವನ್ನು ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರವು ವಿವರಿಸುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಈ ವಾದವು ಸಹ ಜ್ಞಾನದ ಯಾವುದೇ ಅನುಭವವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಭೌತಿಕ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಂಗತವಾಗುವ ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅನ್ವಯಿಸಲು ತೊಡಗು

ತ್ತದೆ. ಆಗ ಯಾವ ಒಂದು ಪೂರ್ವವಿಶ್ವಾಸವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಆರಂಭವಾಗುವ ಜ್ಞಾನಮೀಮಾಂಸೆಯು ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ, ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧದ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯತೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದೇ ಜ್ಞಾನ ಮೀಮಾಂಸೆ. ಜ್ಞಾನವು ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದರೂ ಅದನ್ನು ಜ್ಞಾನವೇ ಹೇಳಬೇಕು; ಇಲ್ಲಿಯೂ ಜ್ಞಾನವೇ ಆಧಾರ, ಜ್ಞಾನವೇ ಕೊನೆಯ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶ. ಹೊಸ ಜಗತ್ತಿನ ಉಪಾಧಿಗಳನ್ನು ಜ್ಞಾನವು ಅವಲಂಬಿಸುವ ಬದಲು ಆ ಉಪಾಧಿಗಳು ತಮ್ಮ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಜ್ಞಾನದಿಂದ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ.

ಇದೇ ಮಾತು ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯವು ಹೊರ ಜಗತ್ತಿನ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ. ಮಾನವನ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನವು ತನ್ನ ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟಿಸುವುದೇ ಸೌಂದರ್ಯ. ಭಾರತೀಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕನಾದ ಬುದ್ಧಘೋಷನ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೫ನೆಯ ಶತಮಾನ) ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನದ, ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಯ, ಬಾಹ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಕೇವಲ ಒಂದು ಆಕಸ್ಮಿಕ ಅನುವಾದ (ಅತ್ಥಸಲಿನಿ).[2] ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದಿಯಾದ ಕ್ರೋಚೆ ಸಹ ಇದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕ್ರೋಚೆಯ ಪ್ರಕಾರ, ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿದುದು ಕಾಗದದ ಮೇಲೆ ಅಥವಾ ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸಿನ ಮೇಲೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರಲಿ ಬಿಡಲಿ, ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನದ ಕಲ್ಪನೆಯ ಕೆಲಸವು ಪೂರೈಸಿತೆಂದರೆ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕ್ರಿಯೆ ಮುಗಿದಂತೆ; ಅದನ್ನು ಕಾಗದದ ಮೇಲೆ, ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸ್ ಮೊದಲಾದುವುಗಳ ಮೇಲೆ, ವರ್ಣ ಮೊದಲಾದುವುಗಳಿಂದ ಮೂಡಿಸುವುದು ಕೇವಲ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಸಂಗತಿ. ಆದರೆ ನಾವು ಕ್ರೋಚೆ ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಘೋಷರ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಅಂತಃಪ್ರಜ್ಞೆ ಎಂಬುದು ನಿಜ. ಜ್ಯೋತಿವಾದವು ಹೇಳುವುದೇ ಇದನ್ನು. ಆದರೆ ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ಬಣ್ಣ, ಶಬ್ದ, ನಾದ, ಇವು

---

2 S. N. Dasgupta: Fundamentals of Indian Art, 107ನೇ ಪುಟ.

ಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಯಾವ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಏಕಾಕಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲಾರದು. ಎಷ್ಟೇ ನಿಷ್ಣಾತ ಸಂಗೀತಗಾರನಾದರೂ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಕಂಠದಿಂದ ಅಥವಾ ವಾದ್ಯದಿಂದ ಬಾರಿಸಿದ ಹೊರತು ಕೇವಲ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದಲೇ ಒಂದು ರಾಗವನ್ನು ರಚಿಸಲಾರ. ಕಲ್ಪನೆಯ ಗತಿಯು ಮಾಧ್ಯಮದ ವಿಶೇಷ ಇತಿಮಿತಿಗಳ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆಯೇ ನಡೆಯಬೇಕು. ಪ್ರಥಮ ಬಿಂದುವಿನಲ್ಲಿ ಸಹ ಅವನು ಬಾಹ್ಯ ಶಬ್ದದ ಮೂಲಕವೇ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇತರ ಕಲೆಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೂ ಈ ಮಾತು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒತ್ತಿ ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ: ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೂ ಬಾಹ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನೂ ನಾವು ಭಿನ್ನಭಿನ್ನವಾದುವು ಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಇವು ಎರಡೂ, ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಯಲ್ಲಿಯೂ ಮತ್ತು ರಸಿಕನ ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿಯೂ ಅಭಿನ್ನವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಹಂತಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ನಾವು ಅವುಗಳೆರಡನ್ನೂ ಭಿನ್ನವಾದುವುಗಳೆಂಬಂತೆ ಕ್ಷಣಕಾಲ ಕಲ್ಪಿಸಿ ನೋಡ ಬಹುದು. ನಾವು ಹಾಗೆ ನೋಡಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅವು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಭಿನ್ನ ವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತಃಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಭೌತಿಕ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ತನಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ರಿಯೆ ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೇ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಶುಕ್ರನೀತಿ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. (ಅದೇ ಪು. ೧೧೫)

ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ: ಸತ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಬುದ್ಧಿಕ್ರಿಯೆಯ ಆರಂಭಬಿಂದುವು ಬುದ್ಧಿಯ ಹೊರಗಿಲ್ಲ; ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯು ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ. ಅದು ತನ್ನ ನಡುವೆಯೂ ಬಾಹ್ಯ ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಯಾವ ತಾತ್ವಿಕ ಭಿನ್ನತೆಗೂ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಅದರ ಕ್ರಿಯೆಯು ಸತ್ಯ ವಾದುದೇ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯವಾದುದೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಅದೇ ನಿರ್ಧರಿಸ ಬೇಕು. ಯಾವ ಬಾಹ್ಯ ವಸ್ತುವೂ ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಲಾರದು. ಕನ್ನಡಿವಾದಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾಗಿರುವ ಜ್ಯೋತಿವಾದವು ಹೇಳುವುದು ಇದನ್ನೇ.

೩. § ಸತ್ಯ, ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಪರೀಕ್ಷೆ

ಸತ್ಯದ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವು ಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದರೆ, ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವು ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದರೆ, ಸತ್ಯದ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವು ಜ್ಞಾನಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವೂ, ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವು ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವೂ ಆದುದೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯ, ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯ, ಇವು ಎರಡೂ ಒಂದೇ. ಜ್ಞಾನವು ಸ್ವಯಂ ಅಧಿಕಾರದಿಂದಲೇ ತನ್ನ ಜ್ಞಾನತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸೌಂದರ್ಯವು ತನ್ನ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದೂ ಸ್ವಯಂ ಗುಣದಿಂದ. ಆದುದರಿಂದ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವನ್ನು ಸಿದ್ಧಮಾಡಿ ತೋರಿಸುವ ಅಗತ್ಯವು ಉದ್ಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸಹ ವಿಮರ್ಶಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ವಾದಗಳಿಂದಲೂ ಸಂಗತಿಗಳಿಂದಲೂ ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸುಂದರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದ ಎಷ್ಟೋ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಕೆಲವು ಕಾಲಾನಂತರ, ಜನರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಕಲಾನುಭವಗಳ ಮೂಲ ಗುಣವೇ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳಾದರೆ ಹೀಗೆ ಏಕೆ ಆಗುತ್ತದೆ, ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಯಾರಾದರೂ ಹಾಕಬಹುದು.

ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ಸಂಭ್ರಾಂತಿಯಿದೆ. ನಿಜವಾದ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ಪ್ರಚ್ಛನ್ನ ದೋಷಕ್ಕೂ, ನಿಜವಾದ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೂ ಕೇವಲ ಮೋಹಕತೆಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡರೆ ಈ ಸಂಭ್ರಾಂತಿಯು ಮಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಜ್ಞಾನವೆಂದು ನಂಬಿದ್ದುದನ್ನು ಈಗ ನಾವು ಸಂಶಯಪಟ್ಟರೆ, ಆ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಸಂಶಯಪಟ್ಟಂತಾಯಿತೇ ವಿನಾ, ನಿಜವಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸಂಶಯಪಟ್ಟಂತೆ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಸಂಶಯದ ಮತ್ತು ಟೀಕೆಯ ವಸ್ತುವಾಗುವುದು ದೋಷವೇ ಹೊರತು ಶುದ್ಧ ಜ್ಞಾನವಲ್ಲ. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಒಂದು ನಿರ್ಣಯವು ಸರಿ ಎಂದು ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ನಾವು ಅದನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸಲು ಕೆಲವು

ವಾದಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತೇವೆ. ಆ ನಿರ್ಣಯವು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುವ ವಾದಗಳ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆ ಸತ್ಯವಾಗದಿದ್ದರೆ ಅದು ಜ್ಞಾನವೇ ಅಲ್ಲ. ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುವ ವಾದಗಳೊಡನೆ ಸೇರಿದಾಗ ಆ ನಿರ್ಣಯವು ಪಡೆಯುವ ರೂಪವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಜ್ಞಾನವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಹಾಗೆ ಆದಾಗ ಅದರ ಸಾಧನೆಯು ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುವ ವಾದದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇಲ್ಲದೆಯೇ ಆ ನಿರ್ಣಯವು ಸತ್ಯವಾಗಿದ್ದರೆ, ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸುಂದರ ವಾಗಿರುವ ಶಿಲಾಮೂರ್ತಿಗೆ ಹಾಕುವ ಬಂಗಾರದ ಆಭರಣಗಳಂತೆ ಈ ವಾದಗಳೂ ಅನಾವಶ್ಯಕ. ವೇದಾಂತದ ಪ್ರಕಾರ ಜ್ಞಾನದ ಸ್ವಯಂ ಸಾಧಿತ ಗುಣವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಡಾ. ಡಿ. ಎಮ್. ದತ್ತರು ಬರೆಯು ತ್ತಾರೆ: 'ಒಂದು ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸಲು ಹತ್ತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಾದಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟರೆ ಆ ಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸಿದಂತೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಜ್ಞಾನದ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವ ಹತ್ತು ಸಂಭವನೀಯ ಸಂಶಯಗಳನ್ನು, ಅಥವಾ ವಿರೋಧಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿದಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ.'[3]

ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಹೀಗೆಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಪಕ್ವ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ಸುಂದರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದ ಎಷ್ಟೋ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪಕ್ವಾವಸ್ಥೆ ಯನ್ನು ತಲುಪಿದ ಮೇಲೆ ನಾವೇ ಅಸುಂದರ ಅಥವಾ ಕುರೂಪ ಕೃತಿಯೆಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತೇವೆ. ಚಿಕ್ಕವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕೀಳು ಸಂವೇಗಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸು ತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದಲೋ, ಅಥವಾ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ, ಕರುಣೆ, ಮೊದಲಾದ ಭಾವನೆ ಗಳನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಉಕ್ಕಿಸಿದ್ದುದರಿಂದಲೋ, ಕೆಲವು ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳೆಂದು ನಂಬಿದ್ದ ಜನರೇ ಒಂದು ಪಕ್ವತೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದ ಮೇಲೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಸುಂದರವಲ್ಲವೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸುಂದರವಾಗದ ಯಾವ ಕೃತಿಯೂ ತನ್ನ ಸೌಂದರ್ಯ ವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ನಕಲಿ-ಕೃತಿಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಒಂದು ಕಾಲ ದಲ್ಲಿ ತಾವು ಗಳಿಸಿದ್ದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಾಗಲಿ ಜ್ಞಾನಾನುಭವದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಬುದ್ಧಿಗೆ ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಶಿಕ್ಷಣದ ಮತ್ತು ಪಕ್ವತೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ.

---

3 Six ways of Knowing.

ಚಿತ್ತಶುದ್ಧಿ ಅಥವಾ ಚಿತ್ತಸಂಸ್ಕಾರವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಇದನ್ನೇ. ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವಗಳು ಪೂರೈಸಬೇಕಾದ ಸಿದ್ಧಿಯೇ ಇದು. ತಾನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಮಗ್ನಗೊಳಿಸುವ ಮೊದಲು ಕಲಾವಿದನು ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ತನ್ನ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಶುದ್ಧಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯು ಒತ್ತಿಹೇಳುತ್ತದೆ. ಬೌದ್ಧ ಮೀಮಾಂಸಕರ ಮೂಲವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಆನಂದಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ: "ಕಲಾವಿದನು (ಅವನನ್ನು ಸಾಧಕ, ಮಂತ್ರಿ, ಮತ್ತು ಯೋಗಿ ಎಂದು ಅನೇಕ ವಿಧವಾಗಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.) ತನ್ನ ಶುದ್ಧಿಕರ್ಮಗಳನ್ನು ತೀರಿಸಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಏಕಾಂತ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹೋಗಬೇಕು....ನಂತರ ಅವನು ನಾಲ್ಕು ಅನಂತ ಪಾರಮಿತಗಳಾದ ಸ್ನೇಹ, ದಯಾ, ಅನುಭೂತಿ, ಮತ್ತು ನಿಷ್ಪಕ್ಷಪಾತತನಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನಂತರ ಶೂನ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಧ್ಯಾನ ಮಾಡಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ 'ಶೂನ್ಯಕಲ್ಪನೆಯ ಬೆಂಕಿಯಿಂದ ಅಹಂಕಾರದ ಐದು ಅಂಶಗಳು ನಾಶವಾಗುತ್ತವೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಕೊನೆಗೆ, ದಿವ್ಯದ ಗುಣಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿರುವ ಧ್ಯಾನಮಂತ್ರವನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸುವಾಗ ಪ್ರತಿಬಿಂಬದಂತೆ ಅಥವಾ ಸ್ವಪ್ನದಲ್ಲಿ ಆಗುವಂತೆ ದೈವತ್ವವು ಅವನಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಕಾಶಮಯ ಬಿಂಬವೇ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಮಾದರಿಯಾಗುತ್ತದೆ."

ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರು ಮುಂದುವರಿದು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರೆ: 'ಈ ಕರ್ಮವು ಪ್ರಾಯಶಃ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಆದರೆ ಕಲ್ಪನೆಯ ಒಳನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿರುವುದು ನಮಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆಲೋಚನಾನಿಯಮದ ರೂಪಾಂತರಣಗಳನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸುವುದು; ಕೃತಿಯ ವಸ್ತುವಿನೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವಾಗುವುದು; ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯದ ಬಿಂಬವನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಈ ನಿಯಮಗಳು.[4]

ಇದೇ ರೀತಿಯ ಮನಶ್ಶುದ್ಧಿಯು ರಸಿಕನಿಗೂ ಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ

---

4 The Dance of Shiva, 44 - 45ನೇ ಪುಟ.

ಅನುಭವವು ರಸದ ಎತ್ತರದಿಂದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂವೇಗದ ಪ್ರಪಾತಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದು ಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಇತರ ಪಂಥಗಳಿಂದಲೂ ಸ್ವೀಕೃತವಾಗಿ ಪಾತಂಜಲ ಯೋಗಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ನಿಯಮಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸತ್ಯಸಾಧನೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಮನಸ್ಸಿನ ಶುದ್ಧಿಯನ್ನೇ ಕುರಿತಾಗಿದೆ. ಬುದ್ಧಿಯ ಕೆಲವು ದೋಷಗಳಿಂದಾಗಿಯೇ ದೋಷವೂ ಕುರೂಪವೂ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಜೀವಿಸುತ್ತವೆ. ತನ್ನ ದೋಷಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾದಾಗ ಬುದ್ಧಿಯು ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದೆಲ್ಲವೂ ಸತ್ಯವೇ; ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದೆಲ್ಲವೂ ಸೌಂದರ್ಯವೇ. ಕಿಟ್ಟವನ್ನು ತೆಗೆದು ಶುಚಿಮಾಡಿದರೆ ಪ್ರಕಾಶಮಾನವಾಗಿ ಉರಿದು ಬೆಳಕನ್ನು ಬೀರುವುದೇ ಜ್ಯೋತಿಯ ಗುಣ.

*****

೮ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ

ಕಲಾಸತ್ಯ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕ ಸೌಂದರ್ಯ

೧. § ಸಮಸ್ಯೆಯ ನಿರೂಪಣೆ

ನಾವು ಇದುವರೆಗೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವ ನಿಲುವು ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಮ್ಮೆದುರು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಆದ ಸಾಂಗತ್ಯ ನಿಯಮವು ವಿಚಾರದಲ್ಲೂ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲೂ ಪ್ರಕಟವಾದಾಗ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳಾದರೆ, ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಂಶವೂ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯದ ಅಂಶವೂ ಇರಲಾರದೆ? ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಸತ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದೆ? ಹಾಗೆ ಕಾಣಬಹುದಾದರೆ ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ? ಕಲೆಯ ಸತ್ಯಕ್ಕೂ ವೈಚಾರಿಕ ಸತ್ಯಕ್ಕೂ ಯಾವ ರೀತಿಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರಬಹುದು? ಹಾಗೆಯೇ, ವೈಚಾರಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಯಾವುದಾದರೂ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಬಲ್ಲುದೆ?

ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವು ಕೇವಲ ಸಂವೇಗಪೂರ್ಣವಾದುದು ಎಂಬ ಒಂದು ತಪ್ಪುಕಲ್ಪನೆಯಿದೆ. ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವು ಸಂವೇಗ ಅಥವಾ ಭಾವನಾಪ್ರಧಾನವಾದುದಾದರೂ ಅದು ಬರೀ ಸಂವೇಗದಿಂದ ಕೂಡಿದುದು ಎನ್ನುವ ವಾದವು ಮಾನಸಶಾಸ್ತ್ರದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಹ ಸುಳ್ಳಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವಿನ ಬಗೆಗೆ ನಾವು ಸಂವೇಗಭರಿತರಾಗಬೇಕಾದರೂ ಆ ವಸ್ತುವಿನ ಗುಣ ಸ್ವಭಾವಗಳು ಮೊದಲು ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಲ್ಪಡಬೇಕು. ಸಂವೇಗದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಯು ಪ್ರಲಂಬಿತವಾಗಬಹುದಾದರೂ ಬುದ್ಧಿಯ ಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದೆ ಸಂವೇಗವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ತನ್ನ ಪ್ರಿಯಳ ಮರಣದ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ತಂತಿ ಸಂದೇಶದಲ್ಲಿ ಓದಿದ ನಂತರ ಸಂವೇಗಭರಿತನಾಗಿ ಪ್ರೇಮಿಯು ಬುದ್ಧಿಯ ಸಂತುಲನೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆಯೇ ವಿನಾ, ಅದನ್ನು ಓದುವ ಮೊದಲು ಅವನಿಗೆ ಹಾಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿಯೂ ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮೆದುರು ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಲ್ಪಡುವ ಚಿತ್ರ, ನಾಟಕ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳ ಭಾವವನ್ನು ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಯು ಗ್ರಹಿಸಿದ ಮೇಲೆಯೇ ಅದರ ಭಾವವು ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಆಗುವ ಅರ್ಥಗ್ರಹಣ, ನಂತರ ಬರುವ ಭಾವಾನುಭವಗಳು, ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಮೊದಲು ಮತ್ತು ನಂತರ ಬರುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲ. ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳುವುದು ಮತ್ತು ಭಾವಪೂರ್ಣರಾಗುವುದು – ಈ ಎರಡು ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಕಾಲದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದೇ ಬಾರಿಗೆ ಆಗುವ ಅನುಭವ. ಆದರೆ ಅರ್ಥಗ್ರಹಣವಿಲ್ಲದೆ ಭಾವವು ಸೃಜಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ನಾವು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು.

ಸತ್ಯ ಅಥವಾ ವೈಚಾರಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿಗೆ ಸೇರಿದ ನಿಯಮ; ಅದು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿರುವುದು ಅರ್ಥ ಅಥವಾ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳ (concept) ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ. ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳುವ ಮೊದಲು ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವು ಎಷ್ಟರ-ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬೌದ್ಧಿಕ ಅರ್ಥವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ, ಅಥವಾ ಅದರಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕ ಅರ್ಥದ ಪಾತ್ರವೇನು, ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಅರ್ಥವೆಂದರೆ ಪ್ರತ್ಯಯ ಮತ್ತು ವಸ್ತುವಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ವೈಚಾರಿಕ ದ್ರವ್ಯದ ಘಟಕ. ಯಾವ ರೀತಿಯ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ.

೨. § ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಯಗಳ ಸ್ಥಾನ

ಜ್ಞಾನದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದರಿಂದ ನಾವು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕ ಮತ್ತು ಆನುಮಾನಿಕಗಳೆಂದು ಜ್ಞಾನಾನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಗಳನ್ನು ನಾವು (ಸದ್ಯದಲ್ಲಿ) ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಅನುಮಾನ ಅಥವಾ ಪ್ರತ್ಯಯಜ್ಞಾನವು ಶುದ್ಧವಿಚಾರದ ಕ್ರಿಯೆಯಾದರೆ, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವು ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನೇಂದ್ರಿಯಗಳ ಸಮ್ಮಿಳನ

ದಿಂದ ಆಗುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವನ್ನು ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರೊಡನೆ ಮಿಳಿತವಾಗಿರುವ ಪ್ರತ್ಯಯ ಎಂದು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಬಹುದು. ಯಾವ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸದ– ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನಾಗರಿಕತೆ, ಸದ್ಗುಣ, ಮೊದಲಾದ– ಅನೇಕ ಶುದ್ಧ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳೂ ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಅವಲಂಬಿಸದ ಶುದ್ಧ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಶುದ್ಧ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವೆಂಬುದೊಂದು ವಿವಿಕ್ತತೆ, ಘನಿಷ್ಠ ಅನುಭವದ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲದ ಕಲ್ಪನೆ. ಶುದ್ಧ ಪ್ರತ್ಯಯ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಯದೊಡನೆ ಮಿಳಿತವಾದ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವಗಳನ್ನು, ಅಥವಾ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವೆಂಬ ಎರಡು ಜಾತಿಯ ಅಂಶಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ನಾವು ಸದ್ಯದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಈ ಎರಡು ಜಾತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವು ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತದೆ? ಅದು ಶುದ್ಧ ಪ್ರತ್ಯಯದ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಲಾರದು. ಹಾಗೆ ಆದರೆ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಚಿತ್ರಕ್ಕಿಂತ ರೇಖಾಗಣಿತದ ಆಕೃತಿಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಸುಂದರವಾಗಬೇಕು. ಹರ್ಬರ್ಟ್ ರೀಡ್ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: 'ಗ್ರೀಕರ ಗಂಗಾಳಗಳು (vases) ರೇಖಾಗಣಿತದ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ; ಅಂತೆಯೇ ಅವುಗಳ ಪೂರ್ಣತೆಯು ಅಷ್ಟು ನಿರ್ಜೀವವೂ ಕಳಾಹೀನವೂ ಆಗಿದೆ.'[1] ಕಲಾನುಭವವು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಲಾರದು. ಹಾಗೆ ಅದು ಸೇರುವುದಾದರೆ ನಾವು ದಿನನಿತ್ಯವೂ ನೋಡುವ ವಸ್ತುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸುಂದರವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತಿತ್ತು.

ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕ್ಷಣಕಾಲ ನಿಂತು, ಈ ಶತಮಾನದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಪೂರ್ಣ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ಕ್ರೋಚೆ ಅವರು ಈ ಬಗೆಗೆ ಏನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಂಬುದನ್ನು ನೋಡುವುದು ಉಚಿತವಾದುದು. ಕ್ರೋಚೆಯವರು ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಯಾತ್ಮಕ (conceptual) ಜ್ಞಾನದಿಂದಲೂ ಶುದ್ಧ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವದಿಂದಲೂ ಬೇರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನವು ಭಾರತೀಯ ಜ್ಞಾನಮೀಮಾಂಸೆಯ

---

1 The Meaning of Art, 11ನೇ ಪುಟ.

ಪ್ರಕಾರ ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಉತ್ತುಂಗತೆಯು ಜ್ಞಾನಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ. ಅದು ತರ್ಕದ ಮಟ್ಟಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕೆಳಗಿನ, ಅನುಭವದ ಮೂಲ ಕ್ಷುದ್ರ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಆಕಾರವನ್ನು ಕೊಡುವ ಕ್ರಿಯೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನ (intuition) ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿ, ಇವು ಎರಡೂ ಒಂದೇ. ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನವು ಕಾಲ ದೇಶಗಳಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಬಿಂಬ, ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಸ್ವರೂಪವಾದುದು. ಶುದ್ಧ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಅಸಾಧ್ಯವಾದರೂ, ನಮ್ಮ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನದ ವಿಷಯವಾಗುವುದು ಅದೇ. ಶುದ್ಧ ವಿಷಯವು ಅಜ್ಞಾತವಾದುದು; ಆದರೆ ಅದು ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನದ ಆಕಾರವನ್ನು ತುಂಬುತ್ತದೆ.

ಕ್ರೋಚೆಯವರ ಪ್ರಕಾರ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನವು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ತಾರ್ಕಿಕ ಪ್ರಮಾಣವು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನವು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಕ್ಕಿಂತ ಕೆಳಮಟ್ಟದಲ್ಲಿದೆ. ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವು ಕಾಲ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದರೆ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನವು ಅವುಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾದುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಕ್ಕೆ ಕಾಲ ದೇಶಗಳೇ ಆಕಾರವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನವು ಕಾಲ ದೇಶಗಳಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದುದರಿಂದ ಅದರ ಆಕಾರವು ಕಾಲಿಕವೂ ದೇಶಿಕವೂ ಅಲ್ಲ. ಪ್ರತ್ಯಯಾತ್ಮಕವಲ್ಲದುದರಿಂದ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನವು ವೈಚಾರಿಕವೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ: 'ಚಿತ್ರಕಾರನು ಕೊಡುವ ಬೆಳದಿಂಗಳಿನ ಭಾಸ, ನಕ್ಷೆಕಾರನು ಬರೆಯುವ ಒಂದು ದೇಶದ ನಕ್ಷೆ, ನಯವಾದ ಅಥವಾ ಶಕ್ತವಾದ ಒಂದು ಸಂಗೀತದ ಪಲಕು, ಇವೆಲ್ಲವೂ ವೈಚಾರಿಕ ಸಂಬಂಧದ ಛಾಯೆಯೂ ಇಲ್ಲದ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನದ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಬಹುದು. ಒಂದು ರುದ್ರ ಅಥವಾ ಸುಖಾಂತ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರದ ಬಾಯಿನಿಂದ ಆಡಿಸುವ ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಮಾತುಗಳು ಆ ಪಾತ್ರದ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದೇ ವಿನಾ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನಲ್ಲ; ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರದ ಮುಖದ ಮೇಲಿನ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವು ಚಿತ್ರದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆಯೇ ವಿನಾ ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನ ವರ್ಣವಿಶ್ಲೇಷಣವನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಿಲ್ಲ.'[2]

2 Aesthetic, 2ನೇ ಪುಟ.

ಸೌಂದರ್ಯಕ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನವು ಪ್ರತ್ಯಯಾತ್ಮಕ ಜ್ಞಾನವಲ್ಲವೆಂಬ ಕ್ರೋಚೆಯವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಬಗೆಗೆ ನಮ್ಮ ಒಪ್ಪಿಗೆಯೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಪ್ರತ್ಯಯಾತ್ಮಕ ಜ್ಞಾನದಿಂದ ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದುದು ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಆಕಾರವನ್ನು ಕೊಡುವ ಅಂಶ ಯಾವುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಅವರೇ ವಿವರಿಸಬೇಕು. ಅವರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಕಾಲ ದೇಶಗಳಾಗಲಿ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳಾಗಲಿ ಕಲೆಯ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನದ ಆಕಾರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಆಕಾರವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಯಾವುದು? ಕ್ರೋಚೆಯವರ ಪ್ರಕಾರ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನವೇ ತನ್ನ ಆಕಾರವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನ, ಆಕಾರ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಈ ಮೂರೂ ಒಂದೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ: ಆಕಾರವೆಂದರೇನು? ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನ. ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನವೆಂದರೇನು? ಆಕಾರ. ಹೀಗೆ ಉತ್ತರವು ಒಂದು ವರ್ತುಲದಲ್ಲಿ ಸುತ್ತುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನದ ತನ್ನತನವನ್ನು ಕಾಪಾಡಲು ಕ್ರೋಚೆಯವರು ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯಯ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಗಳಿಗಿಂತ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವೈಚಾರಿಕ ಪ್ರತ್ಯಯದಿಂದ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರವೇ ಕಲೆಯು ತನ್ನ-ತನವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲುದು ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಅನಾವಶ್ಯಕವಾದುದು. ಸರಿಯಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೆಂದರೆ, ಕಲೆಯ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನವು ಪ್ರತ್ಯಯದಿಂದಲೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದಿಂದಲೂ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದುದಾದರೂ, ಅದು ಇವೆರಡರ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ; ಪ್ರತ್ಯಯವು ತನ್ನ ತರ್ಕದ ನಿಯತ ನಿಯಮಾವಳಿಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವು ಕಾಲ ದೇಶಗಳ ನಿಯಮಾವಳಿಗಳಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತವಾದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಮಿಳಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ಮಿಳಿತವಾದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಯ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಗಳ ಗುಣ ಲಕ್ಷಣಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾಲ, ದೇಶ, ಪ್ರತ್ಯಯಾತ್ಮಕ ಸಾಂಗತ್ಯ, ಮೊದಲಾದುವೆಲ್ಲವೂ ಕಲೆಯ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅವುಗಳನ್ನು ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅನಂತ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಪೂರ್ಣ ವೈಚಾರಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುವಾಗ

ಅಥವಾ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುವಾಗ ಅನುಭವದ ವಸ್ತುವನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಇರುವುದು ಒಂದೇ ಒಂದು ವಿಧಾನ.

ಕಲೆಯ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಯ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಗಳೆರಡೂ ಮಿಳಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅವೆರಡನ್ನೂ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಒಂದುಗೂಡಿಸುವ ಯಾವ ನಿಯಮವೂ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಒಂದುಗೂಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರತ್ಯಯ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಗಳೆರಡೂ ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮಿತಿಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿ, ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾರದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ಬೆರೆಯಬೇಕು. ಇವೆರಡರ ಮಿಳಿತದ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ನಾವು ವಿಶದವಾಗಿ ವಿವರಿಸಬಹುದು.

೩. § ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಯಗಳ ಮಿಳಿತ

ಡಬ್ಲ್ಯು. ಟಿ. ಸ್ಟೇಸ್‌ರವರು ಜ್ಞಾನದ ಇತರ ಪ್ರಾಕಾರಗಳಿಗೂ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ: 'ಇಂದ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಅಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರವೂ ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರವೂ ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಅಭಿನ್ನವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ, ಮತ್ತು ಅದು ಸತ್ತ್ವದ ಒಂದು ಮುಖವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವಂತೆ ಮಿಳಿತವಾಗಿಸಿರುವುದೇ ಸೌಂದರ್ಯ.'[3]

'ಇಂದ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಅಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕ ಪ್ರತ್ಯಯ', ಮತ್ತು ಅದು ಒಂದು ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಮಿಳಿತವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದೇ ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ. ಶುದ್ಧ ಪ್ರತ್ಯಯದೊಡನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದೊಡನೆ ಮಿಳಿತವಾಗಿರುವ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳಿಗಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ನಾವು ಹಿಂದಿನ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ನಾವು ನೋಡುವ ಮನೆ, ರಸ್ತೆ, ಮರ, ಗುಡ್ಡ, ಮೊದಲಾದುವು ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕವಾಗಿರುವ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು.

---

3 The Meaning of Beauty, 43ನೇ ಪುಟ.

ಒಂದು ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದರಿಂದ ಅವು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾದುವು. ಆದರೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವು 'ಇಂದ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಅಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕ ಪ್ರತ್ಯಯು' ವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಂದ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಅಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕ ಪ್ರತ್ಯಯದಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಿಕ ರಚನೆಯು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರುತ್ತದೆ. ನಾಗರಿಕತೆ, ವಿಕಾಸ, ಸಮಂಜಸತೆ, ಪ್ರಗತಿ, ಮೊದಲಾದುವು ಇಂದ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಅಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು. ಅವು ಅಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕಗಳು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವು ಮನೆ, ರಸ್ತೆ, ಗುಡ್ಡ ಮೊದಲಾದುವುಗಳಂತೆ ಯಾವ ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನೂ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅವು ಇಂದ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾದುವುಗಳು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವು ಇಂದ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುಗಳ ಗತಿಯನ್ನಾಗಲಿ, ಅಥವಾ ಗುಣಗಳನ್ನಾಗಲಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತವೆ. ಇವು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಕ್ಕೆ ನಿಲುಕದ, ಆದರೆ ಇಂದ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುಗಳ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು. ಇವು ಶುದ್ಧ ಇಂದ್ರಿಯವಾದದ ದೋಷಗಳಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತವಾಗಿವೆ. ಶುದ್ಧ ಇಂದ್ರಿಯವಾದದ ವಿಧಾನವನ್ನನುಸರಿಸಿ 'ವಿಕಾಸ' ಎಂಬ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಇಂದ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುಗಳ ಗತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದರಿಂದ ಅವಕ್ಕೆ ಇಂದ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಸತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಆದನ್ನೇ ನಾವು ಬೊಸಾಂಕೆಯುವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತ ಸಾಮಾನ್ಯ (concrete Universal)ವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಮಾನವನು ಮಾತ್ರ ಈ ಇಂದ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಅಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಗೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳಿರುತ್ತವೆ. ನಾಯಿಗೆ ತನಗೆ ಪರಿಚಯವಿರುವ ದಣಿಗೂ ಅಪರಿಚಿತರುಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಕಾಸ, ಸಾಂಗತ್ಯ, ಮೊದಲಾದ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳ ಜ್ಞಾನವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಔದಾರ್ಯದ ಅತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ವಿಜ್ಞಾನದ ನಿಯಮಗಳು ಇಂದ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಅಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು. ಗುರುತ್ವಾಕರ್ಷಣೆ, ನಾಗರಿಕತೆ ಮೊದಲಾದುವೂ ವಿಜ್ಞಾನದ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳೇ. ನಾವು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದಿಂದ ತೂಕವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಗುರುತ್ವಾಕರ್ಷಣವೆಂಬ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ವಿಚಾರವು ಮಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಸಬಲ್ಲುದು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅದನ್ನು ಅಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕವೆಂದು ಕರೆದಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಪರ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ನಿರ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ.

ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಮೂರ್ತವೂ ಮೌಲ್ಯಗಳೂ ಆದ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ, ತ್ಯಾಗ, ಶೌರ್ಯ, ಎಂಬುವು ವೈಚಾರಿಕ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು. ಇಂತಹ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಸ್ಪೇಸ್ ಅವರು ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ: 'ಇಂದ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಅಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು ಮನುಷ್ಯನಿಗಷ್ಟೇ ದೊರೆತಿರುವ ವಸ್ತುಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ಅವನ ಬೌದ್ಧಿಕ ಜೀವನದ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯು ಅವುಗಳನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಜಕೀಯ, ಮತಧರ್ಮ, ನೀತಿ, ಮೊದಲಾದ ಇಡೀ ಜೀವನವು ಈ ಮಧ್ಯವರ್ತಿ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಬಗೆಗೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಬಾಳಿನ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸೇರಿದ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳೆಲ್ಲವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಈ ಇಂದ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಅಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯ ಪ್ರಮಾಣದಿಂದಲೇ ನಾವು ಬುದ್ಧಿವಂತನೂ ಸುಸಂಸ್ಕೃತನೂ ಆದ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಅಜ್ಞರಿಂದ ಮತ್ತು ಗಮಾರರಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವುದು.' (ಅದೇ. ಪು. ೫೩)

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಈ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳನ್ನು ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಪಡೆದಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಅನುಭವವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಗುರುತ್ವಾಕರ್ಷಣೆ ಎಂಬುದು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಕಂಡು ಅನುಭವಿಸಲಾಗದ ಬೌದ್ಧಿಕ ನಿಯಮ. ನಾಗರಿಕತೆ, ವಿಕಾಸ, ಶೌರ್ಯ, ಮೊದಲಾದ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳೂ ಇಂತಹವುಗಳೇ. ಈ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವಿಕ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆ? ಅವು ಹಾಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಫಲವೇ ಕಲಾಕೃತಿ. ಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಈ ಅಮೂರ್ತ ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು ತಮ್ಮ ವಿಸ್ತಾರದಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಚಂಡವಾದ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದುವುಗಳು. ಗುರುತ್ವಾಕರ್ಷಣೆಯು ಇಡೀ ಭೌತಿಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ಆಳುವ ನಿಯಮ; ಅಜೀವ ವಸ್ತುಗಳಿಂದಲೂ ಪೋಷಿತವಾದ ಇಡೀ ಜೀವಪ್ರಕೃತಿಯು ಬೆಳೆಯುವ ಕ್ರಮವೇ ವಿಕಾಸನಿಯಮ; ಹೀಗೆಯೇ ಪ್ರೇಮ, ತ್ಯಾಗ, ಕ್ರೌರ್ಯ, ಮೊದಲಾದ ಕಲ್ಪನೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಆಳ ಮತ್ತು ವಿಸ್ತಾರಗಳಲ್ಲಿ ಶಕ್ತಿವಂತವಾದುವುಗಳೇ. ಆದರೆ ಅವು ನಮ್ಮ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಾನುಭವದ ಸಂಗತಿಗಳಾಗದಿದ್ದರೆ ಅವುಗಳು ಸೆರೆಹಿಡಿಯುವ ಪ್ರಕಾಶವನ್ನೂ ನಿಕಟ ವಿವರಗಳನ್ನೂ ನಾವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ

ಅನುಭವಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರಿಂದಲೇ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು 'ಇಂದ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಅಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕ ಪ್ರತ್ಯಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ ವೈಚಾರಿಕ ದ್ರವ್ಯ ಮತ್ತು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಮಿಳಿತ' ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿರುವುದು.

ಆದರೆ ಈ ಮಿಳಿತವು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಬಹುದಾದ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ. ಗಾಳಿಯ ಮೂಲ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಕವಿ (ಶೆಲೆ)ಯು ವಾಯುವಿನ ರೌದ್ರತೆಯ ಕಾರಣವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ವಾಯುವಿಜ್ಞಾನಿಯಾಗಿರುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅನಂತ ಶಾಂತಿಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ ಬುದ್ಧನ ವಿಗ್ರಹವನ್ನು ಕಡೆದ ಶಿಲ್ಪಿಯು ಸ್ವತಃ ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ತಜ್ಞ ವಿದ್ವಾಂಸನಾಗಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಕರುಣ, ಪ್ರೇಮಪೂರ್ವಕ ಸಮರ್ಪಣೆ, ಮತ್ತು ವಿರಹ ಭಾವವನ್ನು ತುಂಬಿ ಹರಿಸುವ ಭೈರವೀ ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡುವ ಗಾಯಕನು ಈ ಭಾವಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಅರಿತಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿರ್ಬಂಧ ವಿಲ್ಲ. ಹಾಗಿದ್ದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ 'ಎನ್ ಓಡ್ ಟು ದಿ ವೆಸ್ಟ್ ವಿಂಡ್' ಎಂಬ ಕವನವನ್ನು ವಾಯುವಿಜ್ಞಾನಿ ಮಾತ್ರವೇ ಬರೆಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು, ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮಾತ್ರವೇ ಧ್ಯಾನಿಬುದ್ಧನ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಕಡೆಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಕಲಾಕೃತಿಯು ಒಂದು ಅಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನಾಗಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸತ್ಯವನ್ನಾಗಲಿ ಆವಿಷ್ಕಾರ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ, ಆ ಸತ್ಯವು ವಿಜ್ಞಾನದ ವಿಧಾನವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಮುಟ್ಟಿದ ವೈಚಾರಿಕ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಯಲ್ಲ. ವಿಜ್ಞಾನಿಯಾದರೂ ಗುರುತ್ವಾಕರ್ಷಣ ಅಥವಾ ವಿಕಾಸ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಹೇಗೆ? ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅವನ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಒಂದು ವೈಚಾರಿಕ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರತ್ಯಯವು ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯ, ಅಥವಾ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಸತ್ಯಗಳು ಕಲಾವಿದನ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಷ್ಟೆ: ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಅಂತಹ ಸತ್ಯಗಳು ಗೋಚರಿಸುವಾಗ ಅವು ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮದ ಅಥವಾ ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತವಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ; ಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಆದಂತೆ, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು ಒಂದನ್ನೊಂದು ಬಿಟ್ಟು ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದನ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವಾಗಲೇ ಅವೆರಡೂ ಅಭಿನ್ನವಾಗಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಈ ಮೂರ್ತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದ ಅಂಶ, ಇದು ಪ್ರತ್ಯಯದ ಅಂಶ, ಎಂದು

ಬಿಡಿಸಿ ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಪ್ರತ್ಯಯಾತ್ಮಕ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದ ಪ್ರಕಾಶಮಯವೂ ದಾರ್ಶನಿಕವೂ ಆದ ಮೌಲ್ಯವೊಂದು ಈ ಮೂರ್ತಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂದಿರುತ್ತದೆ.

ಕಲೆಯು ಆವಿಷ್ಕರಿಸುವ ಸತ್ಯವು, ವಿಜ್ಞಾನವು ಪ್ರತ್ಯಯಗಳ ಸಂಬಂಧರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಸತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದೆಂದು ನಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ಮೌಲ್ಯವು ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಮೌಲ್ಯ ಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನದೆಂದು ಸಹ ನಾವು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಯಗಳೆಂದು ನಾವು ಮಾಡುವ ವಿಂಗಡಣೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕಲೆಯ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನದ ಸ್ಥಾನವೇನು, ಎಂಬುದಷ್ಟೇ ಈ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಗುರಿ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಅಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕ ಪ್ರತ್ಯಯದ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದ ನಡುವಣ ದ್ವಂದ್ವವು ಕಳೆದುಹೋಗಬಲ್ಲುದು. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು ಒಂದೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ, ಈ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವನ್ನು ನಮ್ಮ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ತರುವ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಚೋದನೆ ಯಾವುದು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಉದ್ಭವಿಸುವುದು, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುವ ವಸ್ತುವು ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಹೊರಗೆ ನಿಂತಾಗ ಮಾತ್ರವೇ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಕಲಾನು ಭವವನ್ನು ಮಾತ್ರ, ಬಾಹ್ಯ ಚಿತ್ರವನ್ನೂ ಅಲ್ಲ, ಶಬ್ದವನ್ನೂ ಅಲ್ಲ. ಗೋಡೆಯ ಮೇಲಿನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಒಂದು ಫೋಟೋ ಎಂದು ತಿಳಿದಿರುವ ತನಕ ಅದು ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ ನಮ್ಮ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗ ಲಾರದು. ಹಾಗೆಯೇ, ಗಾಯಕನ ಕೊರಳಿನಿಂದ ಹೊರಡುವುದನ್ನು ಭೌತ ಶಬ್ದವೆಂದು ತಿಳಿದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯಪ್ರಚೋದನೆ ಎಂಬ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಕೇಳುವ ನಮ್ಮ ಕಿವಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಎಂಬ ವ್ಯತ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಎಡೆಯುಂಟು. ಆದರೆ ಅವನ ಕೊರಳಿನಿಂದ ಹೊರಡುವುದು ನಮ್ಮ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ನಾದ ವಾಗಿಬಿಟ್ಟರೆ ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಚೋದನೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲ.

ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ನಾವು ಹಿಂತಿರುಗಬೇಕು: ಕಲಾ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಬಗೆಯ ಸತ್ಯವಿರುತ್ತದೆಯೆ? ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣ ಅರ್ಥವೆಂದು ನಾವು ಸತ್ಯದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಮಾಡಿದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ

ಒಂದು ಸತ್ಯವಿರುತ್ತದೆನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಅರ್ಥವೂ ತನ್ನಲ್ಲಿ ತಾನು ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವೈಚಾರಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಒರೆಗಲ್ಲನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯಿಸಿ ನೋಡಬಾರದು. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಹ ಸತ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ವಿಚಾರದ ಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಈ ಸತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವೆಂಥದು? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಉತ್ತರಿಸುವ ಮುನ್ನ, ಆಧುನಿಕ ಯೂರೋಪಿನ ಅತ್ಯಂತ ಮೇಧಾವಿ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯಾದ ಇಮ್ಯಾನ್ಯುಯೆಲ್ ಕಾಂಟ್‌ರ ಪ್ರಕಾರ ಬುದ್ಧಿಯ ತಾರ್ಕಿಕಕ್ರಿಯೆಗೂ ಮತ್ತು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದು ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

೪. § ಇಮ್ಯಾನ್ಯುಯೆಲ್ ಕಾಂಟ್‌ರ ಸೌಂದರ್ಯಕ ನಿರ್ಣಯ

ಕಾಂಟ್‌ರ ತತ್ವಪ್ರಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯವಸ್ತುವು ಅಜ್ಞೇಯವಾದುದು. ಅದರ ಸ್ವಲಕ್ಷಣವು ಮಾನವನ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಎಟಕುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ನಮಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವ ಸ್ವರೂಪ ಅಥವಾ ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯು, ತನ್ನ ಒಳ ನಿಯಮಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಷ್ಟೇ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತು. ನಿಯತಿ, ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧ, ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು, ಅವುಗಳ ಸಂಬಂಧ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಬುದ್ಧಿಯ ರಚನಾಂಗಗಳು ಮಾತ್ರ. ಬಾಹ್ಯವಸ್ತುವನ್ನು ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಯು ಸ್ವೀಕರಿಸುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ನಿಯತಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟವೇ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ. ದೇಶ ಕಾಲಗಳೆರಡೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುವ ನೈರ್ಧಾರಿಕ ನಿಯಮಗಳು. ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಕ್ಕೆ ಮೇಲ್ಪಟ್ಟ ಘಟ್ಟವನ್ನು ಕಾಂಟ್‌ರವರು ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿ (understanding) ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ವೈಚಾರಿಕ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು ತಾರ್ಕಿಕ ನಿಯಮವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದಿಂದ ರೂಪಿತವಾದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಪೂರ್ಣವಾದ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುವ ಶಕ್ತಿಯೇ ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿ. ತಾರ್ಕಿಕ ನಿರ್ಣಯಗಳಿಗೆ ಇರುವ ನಿಯತಿ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಗುಣ, ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧ, ಅರ್ಥನಿಶ್ಚಯ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳೆಲ್ಲ ಗ್ರಹಣ

ಶಕ್ತಿಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಕಲ್ಪನೆಯು ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿಗೂ ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದ್ದು. ಸೌಂದರ್ಯನಿರ್ಮಾಣ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವಗಳು ಕಲ್ಪನೆಯ ಕ್ರಿಯಾವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಸೇರಿದುದು. ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತಲೂ ಮೇಲಿನ ನಿಯಮವನ್ನು ಕಾಂಟರು ತರ್ಕನಿಯಮ (Reason) ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದು ವಿಚಾರದಿಂದ ತಿಳಿಯುವ ವಸ್ತುವಲ್ಲ. ಈ ತರ್ಕನಿಯಮವು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಆತ್ಮವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಅನುಭವದ ಏಕತೆಗೆ ಇದೇ ಮೂಲ. ಇದು ಮಾತ್ರ ತನ್ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ತಾನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದುದು. ಕಲ್ಪನೆ, ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿ, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ, ಮೊದಲಾದ ಮೂರು ಘಟ್ಟಗಳೂ, ಈ ಮೂಲ ತರ್ಕ ನಿಯಮವು ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ನಿಯತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ನಿಯೋಜಿಸಿಕೊಂಡ ರಚನಾವಿಧಾನ ಮಾತ್ರ. ನಮ್ಮ ಅನುಭವವು ಈ ಮೂರು ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿಯೇ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಗಳ ಎರಡು ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅನುಭವವು ಯಾವಾಗಲೂ ನಿಯತಿಬದ್ಧವೂ ಪರತಂತ್ರವೂ ಆದುದು. ಆದರೆ ಅನುಭವದ ಮೂಲವಾದ ಅನುಭವಿಯು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದುದು. ಅನುಭವವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ತರ್ಕದ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಗಳ ನಿಯಮಗಳಿಂದ ಅನುಭವದ ಮೂಲವನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವ, ಅಥವಾ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ನಮಗೆ ಗೋಚರಿಸುವ ಜಗತ್ತಿಗೆ ದೃಶ್ಯಜಗತ್ತು (Phenomenon) ಎಂದು ಹೆಸರು.

ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿ ಅಥವಾ ವಿಚಾರದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೂ ಇರುತ್ತವೆ, ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ವಿಚಾರವು ಪ್ರತ್ಯಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದಾಗ ಕೆಲವು ನಿಯತಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟು ಅವುಗಳನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸಬೇಕು. ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಹಾರುವುದು ಎಂಬ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ವಿಚಾರವು ಕಲ್ಲು ಎಂಬ ಪ್ರತ್ಯಯದೊಡನೆ ಸೇರಿಸಲಾರದು. ಅದಕ್ಕೆ ಹಕ್ಕಿ ಎನ್ನುವ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ಹಾರುವುದು ಎಂಬುದರೊಡನೆ ಸೇರಿಸಬಲ್ಲುದು. ಆದರೆ ಕಲ್ಪನೆಯು (ಕಲೆ) ಅದೇ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ಯಾವ ನಿಯತಿಗೂ ಒಳಪಡದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಬಲ್ಲುದು. ಕಲ್ಲು ಎಂಬ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ಕಲ್ಪನೆಯು ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಹಾರುವುದು ಎಂಬುದರೊಡನೆಯೂ ಸೇರಿಸಬಲ್ಲುದು. ಎಂದರೆ ವಿಚಾರಕ್ಕೂ ಕಲೆಯ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಷ್ಟೆ:

ವಿಚಾರವು ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿಯತಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟು ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೆ ಕಲೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯು ದಿನನಿತ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನೇ ತನ್ನದೇ ಆದ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿ, ತನ್ನದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದರೊಡನೆ ಸೇರಿಸಿ, ಅವುಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥವೇ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸ್ವಾತ್ರಂತ್ಯವೇ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲ ಗುಣ. ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಿಂದಲೇ ಕಲ್ಪನೆ(ಕಲೆ)ಯ ಮಟ್ಟದ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಆನಂದವಿರುವುದು. ಕಾಂಟರು ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾನಂದವನ್ನು ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯದ ಆನಂದವನ್ನು ಇತರ ಬಗೆಯ ಸುಖಾನುಭವಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಸಂತೋಷವೇ ಕಲೆಯ ಆನಂದ; ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಅರ್ಥದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿಲ್ಲದ ಯಾವ ಸುಖವೂ ಕಲಾನಂದವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಈ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಕಾಂಟರ ಪ್ರಕಾರ ಕಲಾಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವು ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಉತ್ತಮ. ಕಲ್ಪನೆ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯಕ ನಿರ್ಣಯವೂ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಶಕ್ತಿಯ ಸಾಧನದಿಂದಲೇ ಇಂದ್ರಿಯಾತೀತವಾದ ಮೂಲ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಪನೆಯು ಮೂಲ ತರ್ಕಕ್ಕೂ ವಿಚಾರಶಕ್ತಿಗೂ ಮಧ್ಯವ ಮಟ್ಟದ ಕ್ರಿಯೆ. ಈ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಸತ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಯಾವುದಾದರೂ ಅಂಶವಿದೆಯೆ? ಅದು ಪ್ರತ್ಯಯಗಳನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದರಿಂದ ಸತ್ಯದ ಅಂಶವು ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಸಂಗತಿ. ಆದರೆ ನಾವು ವಿಚಾರದ ಮಟ್ಟದ ಸತ್ಯಕ್ಕೂ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮಟ್ಟದ ಸತ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಅಂತರವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ವಿಚಾರದ ಮಟ್ಟದ ಸತ್ಯವು ದೃಶ್ಯ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಪನೆಯ ಮಟ್ಟದ ಸತ್ಯವು ದೃಶ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಸತ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಒಂದು ಸುಸಂಬದ್ಧ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳಬಹುದು: ದೃಶ್ಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಸತ್ಯವೆ? ಸತ್ಯದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ದೃಶ್ಯ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿ, ಅದು ನಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಇತರ ಮುಖಗಳ ದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸಬಾರದೆ? ಅಥವಾ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮಟ್ಟದ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು ದೃಶ್ಯ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸದೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಅವು ಸತ್ಯಾಸತ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸದ ಸಂಗತಿಗಳೆ?

ದೃಶ್ಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕಿಂತ ಮೇಲಿನ ಸತ್ಯವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಿದರೆ ಅಂತಹ ಸತ್ಯದ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯು ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ. ಎಂದರೆ ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನದ ಸತ್ಯದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕಡಮೆ ಮಾಡಿ ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸತ್ಯವು ತನ್ನ ಗುಣವನ್ನು ಬದಲಿಸಬೇಕೆಂಬುದೂ ನಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಲ್ಲ. ತತ್ವ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವೆಂದರೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸತ್ಯ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ; ಅದನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡು ಇತರ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೂ ಅನುಭವಗಳ ಸತ್ಯವನ್ನೂ ತತ್ವ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯಕ ಸತ್ಯವು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿರುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಎರಡು ಸತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದರ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ತನ್ನ ಉಚ್ಚತನವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಹೊರಟರೆ ಮಾತ್ರ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಆದ ಸಾಂಗತ್ಯವು ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಗಳಾದ ಎರಡೂ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ನಿಯಮಗಳಾದರೆ, ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯ ಗುಣವು ಮತ್ತೊಂದರಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತದೆಯೆ? ಹಾಗೆ ಆಗುವುದಿದ್ದರೆ ಅವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಮೂಲ ನಿಯಮದ ಎರಡು ಮುಖಗಳೆನಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಸತ್ಯದ ಅಂಶವು ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಬೇಕು.

ಕಲೆಯ ಸತ್ಯವು ತಾರ್ಕಿಕ ಸತ್ಯಕ್ಕಿಂತ, ಅಥವಾ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದೂ ಸತ್ಯವೆನಿಸಿದರೆ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸತ್ಯವೊ ಅಥವಾ ಅಂಶವ್ಯಾಪೀ ಸತ್ಯವೊ? ಯಾವುದೇ ಸತ್ಯವು ತನ್ನ ಹೆಸರಿಗೆ ತಕ್ಕುದೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯವೇ ಆಗಿರಬೇಕು. ಕಲಾನುಭವವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದೋ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾದುದೋ? ಕಾಂಟರ ಪ್ರಕಾರ ಅದು 'ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಸಾಮಾನ್ಯ.' ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬಲ್ಲರು ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದು. ಆದರೆ ಅದು ತನಗಿಂತ ಭಿನ್ನವೆನಿಸುವ ವಸ್ತು (ದೃಶ್ಯ ಜಗತ್ತು)ವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ, ಮತ್ತು ಈ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವಸ್ತುಗಳೆಂಬ ಭಿನ್ನತೆಯೂ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸತ್ಯವು ಸಹ ಸಾಮಾನ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ತನ್ನ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠೆಯಿಂದಲ್ಲ, ಅದನ್ನು

ಕುರಿತು ಆಲೋಚಿಸುವ ಸಕಲ ಜನರಿಗೂ ಒಂದೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವ ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ. ವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಾಗಲಿ ಕಲೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ, ವೈಯಕ್ತಿಕಾಂಶಗಳನ್ನು ಕಳಚಿಕೊಂಡು ಅನುಭವವು ಶುದ್ಧವಾದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ ಅದು ತನಗೆ ತಾನೇ ಸಾಮಾನ್ಯದ ಎತ್ತರವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಹೊರಗಣ ಅಥವಾ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಂಶಗಳಿಂದಲೂ ಬಾಧಿತನಾಗದೆ ಆಲೋಚಕನು ಶುದ್ಧ ಆಲೋಚಕಬುದ್ಧಿಯವನಾದರೆ ಸಾಕು, ೭+೫=೧೨ ಆಗಲೇಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ, ರಸಿಕನು ಶುದ್ಧ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದಾದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಪೂರ್ಣ ಸತ್ವವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲೇಬೇಕು. ಇದನ್ನೇ ಸಾಮಾನ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು.

೫. § ಶಬ್ದಾರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಹಾರ

ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಯಾವ ವೈಚಾರಿಕ ಅಂಶವೂ ಇರಲಾರದೆಂದು ಭಾಷಾವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲು ಐ. ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಅವರು, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಯೋಗವೆಂದೂ ಸಾಂವೇಗಿಕ (emotive) ಪ್ರಯೋಗವೆಂದೂ ಭಾಷೆಯ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಎರಡು ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ನಿರ್ದೇಶ್ಯಕ್ಕಾಗಿ, ಅದು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಸತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ, ಅಥವಾ ಮಿಥ್ಯೆಗಾಗಿ ಒಂದು ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದು. ಇದು ಭಾಷೆಯ **ವೈಜ್ಞಾನಿಕ** ಪ್ರಯೋಗ. ಸಂವೇಗ ಮತ್ತು ಆದರ ನಿರ್ದೇಶ್ಯವು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟುಮಾಡಲು ಸಹ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದು. ಇದು ಭಾಷೆಯ **ಸಾಂವೇಗಿಕ** ಪ್ರಯೋಗ.[4] ಜಿ. ಕೆ. ಆಗ್‌ಡೆನ್‌ರೊಡನೆ ಕೂಡಿ ಬರೆದ ಮತ್ತೊಂದು ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸಹ ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಇದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ: '.... ಶಬ್ದಗಳ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಸಾಂವೇಗಿಕ ಪ್ರಯೋಗ, ಎಂಬ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಬೇರ್ಪಡೆಯು ಹೆಚ್ಚು

---

4 Principles of Literary Criticism, ದ್ವಿತೀಯ ಆವೃತ್ತಿ, 267ನೇ ಪುಟ. ರೇಖಾಂಕಿತ, ಮೂಲದಲ್ಲಿ.

ಅನುಕೂಲವಾದುದು. ಸಾಂಕೇತಿಕ ಪ್ರಯೋಗವು ಒಂದು **ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ** (ವಾಕ್ಯ)ಯಾಗುತ್ತದೆ; ನಿರ್ದೇಶ್ಯಗಳನ್ನು ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಗೆ ತಿಳಿಸುವುದು, ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸುವುದು, ಅನುಮೋದಿಸುವುದು, ಮತ್ತು ಸಂರಕ್ಷಿಸುವುದೇ ಈ ಪ್ರಯೋಗ. ಸಾಂವೇಗಿಕ ಪ್ರಯೋಗವು ಹೆಚ್ಚು ಸರಳವಾದುದು. ಅದು ಭಾವನೆಯನ್ನೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಉದ್ದೀಪಿಸುವುದು, ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವುದು.' ಮತ್ತು 'ಈ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಟ್ಟಿಗೆ ನಡೆಯುತ್ತವೆ, ಆದರೆ ಅವುಗಳು ನಿಯಮದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದುವುಗಳು. ಶಬ್ದಗಳು ಸಾಂವೇಗಿಕವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಾಗ ನಿರ್ಖರವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಸತ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ನೇರವಾಗಿ ಉದ್ಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ.'[5] ಈ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರಿಬ್ಬರೂ ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಯೆಂದರೆ: ಕವಿಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಹಿತಿಗಳು ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಸಾಂವೇಗಿಕವಾಗಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವವರು. ಅವರ ಬರಹಗಳ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅವರು ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಎಂದೂ ಯೋಚಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ವಿಜ್ಞಾನಿಯು ತನ್ನ ಭಾಷಾಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಸಾಂವೇಗಿಕ ಮಟ್ಟದಿಂದ ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಮುಕ್ತನಾಗಿರಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಕವಿ ಮತ್ತು ವಿಜ್ಞಾನಿ, ಈ ಇಬ್ಬರ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಸ್ಪರರಿಗೆ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲ.

ಕಲಾವಿದರಿಗೂ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳಿಗೂ ಅನಗತ್ಯವಾಗಿರುವ ವ್ಯಾಜ್ಯವನ್ನು ಬಿಡಿಸಲು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರು ತಕ್ಷಣ ಒಪ್ಪಿಬಿಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಿರ್ಜೀವ ವಸ್ತುವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಲನ್ನಾಗಲಿ ಉಳಿಯನ್ನಾಗಲಿ ಒಡ್ಡರು ಉಪಯೋಗಿಸುವಂತೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಹ ಕವಿ ಅಥವಾ ವಿಜ್ಞಾನಿ ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ 'ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದು.' ಎಂದರೆ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗವು ಒಂದು ಕುಶಲಗೆಲಸ, ಭಾಷೆಯ ಮೇಲೂ ಶಬ್ದ ಭಂಡಾರದ ಮೇಲೂ ಪ್ರಭುತ್ವವಿರುವ ಯಾರಾದರೂ ಇತರರಿಗಿಂತ ಉತ್ತಮ ಕವಿಯಾಗಬಹುದು ಎಂದು ಒಪ್ಪಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ವಾದವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಮುಂದೆ ಎಳೆದರೆ, ಭಾಷಾ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ

5 The Meaning of Meaning, 149 – 150ನೇ ಪುಟ.

ರಾಗಲಿ ಶಬ್ದಕೋಶಗಳ ಸಂಪಾದಕರಾಗಲಿ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳಿಗಿಂತ ಉತ್ತಮರಾಗಬಹುದು. ಭಾಷೆಯ ಈ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಾದವು ಕಲೆಯ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಬೇರೊಂದು ಮುಖ. ಕಲೆಯ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ನಾವು ಈ ಹಿಂದೆಯೇ (೧ನೇ ಅಧ್ಯಾಯದ § ೯) ನೋಡಿ-ರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪುನಃ ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಜೀವಂತಕ್ರಿಯೆ; ಇಡೀ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೇ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವುದು ಅದರ ಗುರಿ. ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ನಾವು ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಸಂವೇಗಗಳೆಂಬ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ ಎರಡು ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೋ, ಹಾಗೆಯೇ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇಂತಹ ಮೊನಚಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಸಲ್ಲದು. ವೃತ್ತಿಮನೋವಿಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಭಾವವು ಈಗ ಮುಗಿದುಹೋಗಿರುವುದರಿಂದ, ಸಂವೇಗವು ತನ್ನಲ್ಲಿ ತಾನು ಬದುಕುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅದು ಯಾವಾಗಲೂ ಮತ್ತೊಂದು ಕ್ರಿಯೆಯ ಸಂಗಾತಿ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿಧವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೂ ಉದ್ರಿಕ್ತವಾದ ಅಥವಾ ಸುಪ್ತವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂವೇಗವು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಚಾರದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಬುದ್ಧಿಯ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ತೆರನಾದ ಸಂವೇಗವಿರುತ್ತದೆ. ಕಾಲಿಂಗ್ ಉಡ್‌ರವರು ಹೇಳುವಂತೆ[6] ವಿಚಾರವೆಂದೂ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೆಂದೂ ನಾವು ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಎರಡು ಭಾಗವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದರೆ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮಟ್ಟದ ಸಂವೇಗವನ್ನು ಭಾಷೆಯು ತನ್ನ ಆದಿ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಸಹ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸಂವೇಗಗಳಿವೆ. ವಿಚಾರವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಭಾಷೆಯು ವಿಚಾರದ ಸಂವೇಗಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ನಾವು ಶುದ್ಧ ವಿಚಾರವನ್ನೇ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬೇಕೆಂದು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಸಂವೇಗವನ್ನು ಅದೆಷ್ಟೇ ಸುಪ್ತ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಸಂವೇಗದ ಸೋಂಕಿಲ್ಲದ ಯಾವ ಮಾನವ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಆರ್ಕಿಮಿಡೀಸ್‌ನು, ತನ್ನ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದ ಕಾರಣ

6 Principles of Art, 266 - 267ನೇ ಪುಟ.

ಕ್ಕಾಗಿ ಸ್ನಾನದ ತೊಟ್ಟಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕೂಗುತ್ತಾ ಏಕೆ ಓಡಿಹೋಗ ಬೇಕು? ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹೊಸ ಅನ್ವೇಷಣೆಯೂ ಸಹ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳನ್ನು ಪುಳಕಿತರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಗುಣದಲ್ಲಿ ಈ ಸಂವೇಗವು ಇತರ ಇಂದ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಸಂವೇಗಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ವೈಚಾರಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗೂ ಸಂವೇಗದ ನಿಕಟ ಸಾಹಚರ್ಯವುಂಟೆಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ವಿಜ್ಞಾನದ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಗತಿಯು ಕಾದಿರುತ್ತದೆ. ವಿಜ್ಞಾನಿಯು ಹೊಸದಾಗಿ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಭಾಷೆಯೊಂದನ್ನು, ಅದು ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ಸಂವೇಗಗಳ ವೈಲಿಗೆಗೆ ಸಿಕ್ಕದೆ ಶುದ್ಧ ವಿಚಾರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬೇಕೆಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ರಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ರಚಿತವಾದ ಸಂಕೇತವು ಒಂದು ವಿಚಾರದ ಸಂಘಟನೆಯ ಭಾಗವಾದಾಗ ಅದು ಎಷ್ಟೇ ದುರ್ಬಲವಾದರೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಂವೇಗದ ಸ್ಫುರಣವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ವಿಚಾರದ ಸಂಕೀ-ರ್ಣತೆಯ ನಡುವೆಯೂ ಸರಳತನವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ, ವಿಚಾರದ ಮುನ್ನಡೆಗೆ ಸಾಧನವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಭಾಷೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದರೂ, ಅದು ಇತರ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳಿಗಾದರೂ ಅರ್ಥವಾಗುವಂತಿರಬೇಕು. ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿಯಾದರೂ ಆಗಲೇ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ಹೊಸ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಹೊಸ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಭಾಷೆಯು ಕ್ರಮಶಃ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದಾಗಲಿ ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದಾಗಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಾಕ್ಯಕ್ಕೂ ಒಂದು ನಿರ್ದೇಶ್ಯ(referent)ವು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ವಾಕ್ಯಗಳಿಗೂ ವಿಜ್ಞಾನದ ವಾಕ್ಯಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಷ್ಟೆ: ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಾಕ್ಯದ ನಿರ್ದೇಶ್ಯವು ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಸಂಘಟನೆಯೊಡನೆ ನಿಯತಿಬದ್ಧವಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯವಾಕ್ಯದ ನಿರ್ದೇಶ್ಯವು ಸ್ವಯಂನಿರ್ಮಿತ ನಿಯತಿಗಳ ಆಡಳಿತಕ್ಕೊಳಪಟ್ಟ ತನ್ನದೇ ಆದ ಪುಟ್ಟ ಲೋಕವೊಂದರೊಡನೆ ಅದರ ನಿಯಮಗಳ ನಿಯತಿಗೆ ಬದ್ಧ

ವಾಗಿಯೇ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ವಾಕ್ಯಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ವಿಜ್ಞಾನದ ವಾಕ್ಯಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸುಲಭವಾಗಿ ಸಂವೇಗಶೀಲರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಕಾರಣವಿಷ್ಟೆ: ಕಾವ್ಯದ ವಾಕ್ಯಗಳ ನಿರ್ದೇಶ್ಯವು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಮಾನವನ ಅಂತಃಕರಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಾಕ್ಯಗಳ ನಿರ್ದೇಶ್ಯವು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಅಂತಃಕರಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಲ್ಲ. 'ಹೃದಯ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಕಾವ್ಯವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ಆಶೆ, ಆಕಾಂಕ್ಷೆ, ಪ್ರೇಮ, ಮಮತೆ, ಕರುಣೆ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರೆ ಜೀವ ರಸಾಯನಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅದು ಒಂದು ಭೌತಿಕ ನಿಯಮಕ್ಕೊಳಪಟ್ಟ ಕ್ರಿಯಾ ಘಟಕ ಮಾತ್ರ. ಇವೆರಡು ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವ ಸಾಂವೇಗಿಕ ಶ್ರೇಣಿಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸದ ಕಾರಣವು ಅವುಗಳ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ನಿರ್ದೇಶ್ಯವು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುವುದೇ ವಿನಾ ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಕೇವಲ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಲ್ಲ.

ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದಾದರೆ, ಕಾವ್ಯದ ನಿರ್ದೇಶ್ಯವು ಅಮೂರ್ತವಾದುದು. ಕವಿಯು ಮಾನವನ ರಹಸ್ಯಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ, ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಕಾಣದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅವನು ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಹೊಸ ಹೊಸ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೂ ಪದಜೋಡಿಗಳನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಅವನು ಕೂಡ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಓದುಗರಿಗೆ ತಕ್ಷಣ ಅರ್ಥವಾಗುವ, ಆದರೆ ತನ್ನ ನಿರ್ದೇಶ್ಯವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಬಲ್ಲ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ನಿಜವಾದ ಕವಿಯಾದವನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಬಲ್ಲ. ವಿಜ್ಞಾನಿಯು ಸಹ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಹೊಸ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಬಹುದು. ಉತ್ತಮ ವಿಜ್ಞಾನಿಗೆ ಈ ಶಕ್ತಿಯು ಇರಬಾರದೆಂಬ ನಿಯಮವೇನೂ ಇಲ್ಲ.

ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಮತ್ತು ಆಗ್‌ಡೆನ್ ಅವರು ಹೇಳುವಂತೆ ವಿಚಾರದ ವಸ್ತುವಿಲ್ಲದ ಸಾಂವೇಗಿಕ ಭಾಷೆಯಾಗಲಿ, ಸಂವೇಗದ ಸೋಂಕಿಲ್ಲದ ವೈಚಾರಿಕ ಭಾಷೆಯಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಹ ವಿಚಾರವಿರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವು ಸಹ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವೇನು, ಮೌಲ್ಯಗಳೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಮುಂದಿನ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.

೬. § ಕಲೆಯು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದು 'ಗೂಢಾರ್ಥ'ವನ್ನು

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ತೆರನಾದ ವೈಚಾರಿಕತೆಯಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅದು ಸತ್ಯವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಯೋಗ್ಯತೆಯುಳ್ಳ ವೈಚಾರಿಕತೆಯಲ್ಲ ಎಂದು ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯೂ ಕೆಲವು ಪೂರ್ವವಿಶ್ವಾಸಗಳನ್ನು ನಮ್ಮಿಂದ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಕೃತಿಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿರುವ ತನಕ ಆ ವಿಶ್ವಾಸಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಸಾಕು. ಮಹಾ ಭಾರತವನ್ನು ಓದುವಾಗ ಜೂಜಾಡುವುದು ರಾಜರ ಸದ್ಗುಣವೆಂದು ನಂಬ ಬೇಕು. ದಶರಥನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಬಹುಪತ್ನೀತ್ವವು ಧಿಕ್ಕಾರಯೋಗ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಇದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಒಂದೊಂದು ಪಾತ್ರಗಳೂ ಒಂದೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಒಂದು ತಾರ್ಕಿಕ ಸಂಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೊರಟರೆ ಅವು ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಒಂದೊಂದು ಕಲಾ ಕೃತಿಯೂ ಒಂದೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದರೆ, ವಿವಿಧ ಕಲಾಕೃತಿ ಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಯೋಚಿಸಿದಾಗ ಯಾವುದನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದು, ಯಾವುದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದು? ಆದುದರಿಂದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ತತ್ವದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಬೇಡ – ಇದು ಒಂದು ಪಕ್ಷದವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಒಂದು ಪ್ರತಿಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಹಾಕಬಹುದು: ಸಾಂಖ್ಯ ದರ್ಶನವು ಜೈನದರ್ಶನಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾಗಿದೆ, ಹೆಗಲ್‌ರ ತತ್ವವು ರಸೆಲ್‌ರ ತತ್ವಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಸತ್ಯವಾಗಿರು ವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿವರದಲ್ಲಿಯೂ ಮತ್ತೊಂದು ಪಂಥದೊಡನೆ ಒಪ್ಪುವ ಯಾವ ದಾರ್ಶನಿಕನೂ ಇಲ್ಲ. ತತ್ವ ಜ್ಞಾನವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿಚಾರಬದ್ಧವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆ ಯನ್ನು ತರ್ಕಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಾದ ಮಾಡಿ ಸರ್ವರಿಗೂ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಬಹುದು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಪಂಥವೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರ, ವಾದದ ನಿಯಮಗಳು, ಮತ್ತು ಸತ್ಯ

ಮಿಥ್ಯೆಗಳ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ವಾದಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಎರಡು ಪಂಥಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ತಾತ್ವಿಕರ ನಡುವೆ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದ ಒಮ್ಮತವು ದೊರೆಯುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಕಡಮೆ. ತರ್ಕವು ಸಾಧಿಸುವ ಸತ್ಯವು ಸರ್ವಸಮ್ಮತವಾಗಿರುವುದಾದರೆ, ಇದುವರೆಗೆ ತರ್ಕದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿಯೇ ಲೆಕ್ಕವಿಲ್ಲದಷ್ಟು ಜನ ದೊಡ್ಡ ಮತ್ತು ಪುಟ್ಟ ತಾತ್ವಿಕರು ಆಗಿ ಹೋದರೇಕೆ? ತತ್ವಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಸಹ ಇದುವರೆಗೆ ಸರ್ವಜನ ಸಮ್ಮತವಾದ ಸತ್ಯವು ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಇದರಿಂದ ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ವಿಜ್ಞಾನವು ಸಾಮೂಹಿಕ ಉದ್ಯಮವಾದುದರಿಂದ ಸರ್ವಜನಮಾನ್ಯ ಸತ್ಯವು ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ವಿಜ್ಞಾನದ ಸಾಮೂಹಿಕತೆಯು ಹಣಕಾಸಿನ ಮತ್ತು ಆಡಳಿತದ ಮುಖಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಸಂಗತಿ. ಆದರೆ ವಿಜ್ಞಾನದ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಯು ಸರ್ವಜನ ಮಾನ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿಜವಲ್ಲ. ವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಗಳಾದ ಅನೇಕ ಊಹಾನುಮಿತಿಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅನೇಕ ಪಂಥದ ಗಣಿತ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು, ಅವುಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿ ಶಬ್ದ, ಬೆಳಕು, ಮೊದಲಾದುವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿವೆ. ಯಾವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸಿ ತೋರಿಸಬಹುದೋ ಅವುಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಎಲ್ಲ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳಲ್ಲೂ ಒಮ್ಮತವಿದೆ. ಪರಿಕಲ್ಪನೆ (speculation)ಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ವಿಜ್ಞಾನದ ಸತ್ಯವೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳಲ್ಲಿ ಹರಿದು ಹಂಚಿಹೋಗುತ್ತದೆ. ವಿಜ್ಞಾನವೂ ತತ್ವಜ್ಞಾನವೂ ವಿವೇಚಿಸುವ ವಸ್ತುವಿನ ಗಹನತೆಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ವಿಜ್ಞಾನವು ಸರಳವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಜ್ಞಾನದ ವಸ್ತುವು ಬುದ್ಧಿಯ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕುವಷ್ಟು ಸರಳವಾದುದು. ಆದುದರಿಂದ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅಂಶದ ಒಮ್ಮತವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಬುದ್ಧಿಯ ಹಿಡಿತವನ್ನು ನಿರ್ವಿಣ್ಣಗೊಳಿಸುವ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ವಿಷಯದ ಗಹನತೆಯಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಯು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುವ ಸತ್ಯವು ಸರ್ವಜನ ಸಮ್ಮತವಾಗುವುದು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ.

ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಮತ್ತು ವಿಜ್ಞಾನದ ವಿವಿಧ ಪಂಥಗಳು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವ ಸತ್ಯಗಳು ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವಾಗಿವೆ ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಅವುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅಸತ್ಯಗಳೆಂದು ಯಾರೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ, ವಿವಿಧ ಕಲಾಕೃತಿ

ಗಳು ಸಾರುವ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಅಸತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಹೇಗೆ? ಕಲಾಕೃತಿಯು ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ–ಅದನ್ನು ನಂಬುವಂತೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಒತ್ತಾಯವನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ನಾವು ನಂಬಿದರೂ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸತ್ಯವು ಮತ್ತೊಂದರ ಸತ್ಯದೊಡನೆ ವಿರೋಧವಾಗಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸಂಶಯವು ತನ್ನವರನ್ನಲ್ಲದೆ ತನ್ನನ್ನೂ ನಾಶಪಡಿಸುತ್ತದೆಂಬುದು 'ಒಥೆಲೋ'ವಿನ ಸತ್ಯವಾದರೆ, ಮೋಹಪೂರ್ಣ ವಿಶ್ವಾಸವು ಸಹ ತನ್ನನ್ನು ಹಾಳುಮಾಡುತ್ತದೆನ್ನುವುದು 'ಲಿಯರ್'ನ ಸತ್ಯ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ತರ್ಕದ ವ್ಯಾಘಾತನಿಯಮವು (law of contradiction) ಇಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮೌಲ್ಯದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಸತ್ಯಗಳು ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವಿಲ್ಲದೆ ಜೀವಿಸಬಲ್ಲುವು. ಭೌತಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಹಾಗೆ ಆಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಲೆಯು ಧರಿಸುವುದು ಇಂತಹ ಮೌಲ್ಯದ ಸತ್ಯವನ್ನೇ ವಿನಾ ಭೌತಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನಲ್ಲ.

ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವೂ ಪ್ರತ್ಯಯವೂ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಏಕತೆಯಲ್ಲಿ ಮಿಳಿತವಾಗಿರುವ ಅನುಭವವೇ ಕಲೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ನೋಡಿದೆವು (ಇದೇ ಅಧ್ಯಾಯದ § ೨). ಆದುದರಿಂದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿರುವುದು ಯಾವ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಸತ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಪ್ರತ್ಯಯದ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದುದು. ತನ್ನತನವನ್ನುಳಿಸಿಕೊಂಡು ಯಾವ ಸಿದ್ಧಾಂತವೂ ಕಲೆಯ ಪಾಕದಲ್ಲಿ ಬದುಕಲಾರದು. ಹಾಗೆ ಬದುಕಿದರೆ ಅದು ಕಲೆಯ ಪಾಕವನ್ನು ಕೆಡಿಸುತ್ತದೆ. ಬೋಧಕತೆಯು (didacticism) ಕಲೆಯ ಒಂದು ದೋಷ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಎಷ್ಟೇ ಚನ್ನಾಗಿದ್ದರೂ ಶುದ್ಧ ನೈತಿಕತೆಯು ಉಚ್ಚ ಮಟ್ಟದ ಕಲೆಯ ಪ್ರಾಕಾರವಲ್ಲ.

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯೂ ಒಂದು ಸತ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿದೆವು. ಈ ಸತ್ಯದ ಗುಣವೆಂತಹದು? ಅದು ತಾರ್ಕಿಕ ಸತ್ಯವಂತೂ ಅಲ್ಲ. ತಾರ್ಕಿಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಲಾಕೃತಿಯು ಯಾವ ಸತ್ಯವನ್ನೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಾರದು. ಆದರೆ ಅದು ಡಿ. ಎಚ್. ಪಾರ್ಕರ್ ಹೇಳುವಂತೆ 'ಗೂಢಾರ್ಥ'ವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಪಾರ್ಕರ್ ಅವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ನಾವು ಈ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು:

"ಅನೇಕ ಕವನಗಳೂ ಘನಮಾಧ್ಯಮ ಕಲೆಗಳೂ ಸಾಪೇಕ್ಷಿಕವಾದ ಮೂರ್ತ ಅರ್ಥದ ಅಥವಾ ಕಲ್ಪನೆಯ ಒಳಗಿರುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಗೂಢಾರ್ಥ ವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಫ್ರಾಸ್ಟ್ ಕವಿಯ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಕವನದಲ್ಲಿ ಬರುವ Nothing gold can stay ಎಂಬ ಪಙ್ತಿಯಲ್ಲಿ 'ಬಂಗಾರ' ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅದರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮೇಲುನೋಟದ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ 'ಅಮೂಲ್ಯ' ಎಂಬ ಗೂಢಾರ್ಥವಿದೆ. ಯಾವ ವಸ್ತುವೂ ಸ್ಥಿರವಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಕವಿಯು 'ಎಂತಹ ಅಮೂಲ್ಯ ವಸ್ತುವೂ ಸ್ಥಿರವಲ್ಲ' ಎಂಬ ಹೆಚ್ಚು ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ."[7] ಪಾರ್ಕರ್ ಹೇಳುವ ಗೂಢಾರ್ಥದ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ – ಒಪ್ಪದಿರುವ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ – ಸಾಹಿತ್ಯವು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ನಿರ್ದೇಶ್ಯ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಆಳದಲ್ಲಿ ಗೂಢಾರ್ಥವನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. 'ಅನೇಕ ಕವನಗಳೂ ಘನಮಾಧ್ಯಮ ಕಲೆಗಳೂ . . . ಗೂಢಾರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿರು ತ್ತವೆ' ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಪಾರ್ಕರ್ ಒಂದು ಪರಿಮಿತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಾತ ನಾಡುತ್ತಾರೆ. ನಾವು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ, ಇಂತಹ ಗೂಢಾರ್ಥವಿಲ್ಲದೆ ಕಲೆ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಘನತೆಯನ್ನೂ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೂ ಸಾರ್ಥಕಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಕಲಾಕೃತಿಯು ಇದೆಯೇ ಎಂದು ಕೇಳಬಹುದು. ಹಿಂದಿನ ಎಲ್ಲ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲೂ ನಾವು ಗಮನಿಸಿದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತಿಳಿದ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರವಾಗಲಿ ಸಂಗೀತವಾಗಲಿ ಕೇವಲ ವರ್ಣ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಯ ಆಕಾರಿಕ ಸಂಬಂಧ ಮಾತ್ರ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಗೂಢಾರ್ಥವೂ ಇರು ವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯವು ಕೇವಲ ಶಬ್ದದ ಗತಿ ಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಶುದ್ಧ ಲಯವೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ತಾನು ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ಗಹನ ಸತ್ಯಗಳಿಂದಾಗಿಯೇ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮಹಾ ಕವಿಯೂ ತನ್ನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಶಬ್ದಗಳ ಆಯ್ಕೆ, ಛಂದಸ್ಸಿನ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ, ಮೊದಲಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಕಲ್ಪನಾಗತಿಯ ಅಂಗಗಳು ಮಾತ್ರ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿಮರ್ಶಕನಾದ ವಾಲ್ಟರ್ ಪೇಟರ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: 'ಸತ್ಯ! ಅದಿಲ್ಲದೆ ಯಾವ ಯೋಗ್ಯತೆಯೂ ಇಲ್ಲ, ಯಾವ

---

7 Principles of Aesthetics, 32ನೇ ಪುಟ.

ಕೌಶಲವೂ ಇಲ್ಲ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೆ, ಸೌಂದರ್ಯವೆನ್ನುವುದೆಲ್ಲವೂ ಸತ್ಯದ ಮೆರುಗು ಮಾತ್ರ. ನಾವು ಹೇಳುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದು ಆ ಅಂತರ್ದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಯೋಗ್ಯವಾಗಿ ಹೊಂದಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ.'[೮] ಪೇಟರ್‌ನ ಈ ಮಾತಿನ ಕೊನೆಯ ಭಾಗವು ಕಾಲಿದಾಸ ಕವಿಯು ಹೇಳುವ ವಾಗಾರ್ಥ ಸಮನ್ವಯದ ಆಂಗ್ಲರೂಪವೆನ್ನುವಷ್ಟು ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾಲಿದಾಸನು ಸಹ ಅರ್ಥದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಗುರುತಿಸಿದ್ದ. ಸತ್ಯದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಲ್ಲದೆ ಅರ್ಥವಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆ? ಆದರೆ ನೀತಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಲಿಟ್‌ಮಸ್ ಕಾಗದದಿಂದ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವುದೂ ಆತ್ಮ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಂಚುಪಟ್ಟಿಯಿಂದ ಅಳೆಯುವುದೂ ಎಷ್ಟು ದಡ್ಡತನವೋ, ಕಾವ್ಯದ ಸತ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ತರ್ಕದ ಮಾನದಿಂದ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ತಿಳಿಗೇಡಿತನ.

ನಾವು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿರುವ ನಿಲುವನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸಲು ಕೆಲವು ಕವನಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸುವುದು ಅನುಚಿತವಾಗಲಾರದು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಜಿಜ್ಞಾಸೆ' ಎಂಬ ಕವನವು ದರ್ಶನಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನೇ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಬಿಚ್ಚಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ:

ಏನು? ಯಾಕೆ? ಎಲ್ಲಿ? ಯಾರು?
ಎಂದು ತೊದಲನಾಡಿದೆ.
ಅಂದಿನಿಂದ ಇಂದುವರೆಗು
ಅದೇ ಹಾಡ ಹಾಡಿದೆ.
....

ನಿನಗೆ ಲೀಲೆ ಸೇರುವಾಗ
ನನಗೆ ಏಕೆ ಬೇಸರ?
ಕಟ್ಟಿ ಮುರಿದು ಕೆಡಿಸು ಬೆಳಿಸು
ನೀನೆ ನನಗೆ ಆಸರ.

---

8 Walter Pater: 'Style', Appreciationsನಲ್ಲಿ.

ಸಾಗಲಿಂತು ಚಕ್ರವು
ನಿನ್ನ ರೀತಿ ವಕ್ರವು
....

ಏನು ಆಟ ಏನು ಮಾಟ
ಕುತೂಹಲಕೆ ಆಡುವೆ
ಪ್ರಪಂಚವನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತ
ನೀನೊ ಕಥೆಯ ಮಾಡುವೆ.
....

ಆದರೇನು ಮತ್ತೆ ನಾನು
ಏನು? ಏಕೆ? ಕೇಳುವೆ
ಹಳೆಯದನ್ನೆ ಹೊಸೆಯಿಸಿ ನೀ
ರಸ ಹುಟ್ಟಿಸಿ ಹೇಳುವೆ.

ಜ್ಞಾನಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮೂಲ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ತನ್ನ ಮೂಲವನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಮಧುರ ಚನ್ನರ 'ನನ್ನ ನಲ್ಲ'ದಲ್ಲಿ ನಾವು ಸಾಕಾರವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು:

ಅನಿಸಿದನಿಸಿಕೆಯನ್ನೆ ದಿಟವೆಂದು ನಂಬುವರೆ
　　ಅನಿಸಿಕೆಯ ತಳಹದಿಯೆ ಗಟ್ಟಿಯಲ್ಲ|
ಮನದ ಮನನದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂಸ್ಕಾರವನಿಸಿಕೆಯು
　　ಮನನಕ್ಕೆ ಸತ್ಯದಾ ಭೆಟ್ಟಿಯಿಲ್ಲ||

ತರ್ಕಿಸಿದ ಕಲ್ಪನೆಯು ದಿಟವೆಂದು ನಂಬುವರೆ
　　ತರ್ಕಕ್ಕೆ ನಿಷ್ಠೆಯಾ ನೆಲೆಯೆ ಇಲ್ಲ|
ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಹೊಸ ತರ್ಕ ಹೊಡೆದೋಡಿಸುವುದಯ್ಯ
　　ತರ್ಕದಾ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಮೋರೆಯಿಲ್ಲ||

ಭಾವ ಬುದ್ಧಿಗಳೆಡೆ ತಿಳಿವಳಿಕೆಗಾಧಾರ
　　ಭಾವಕ್ಕೆ ಬುದ್ಧಿಯೇ ಬಾಹ್ಯ ನೇತ್ರ|

ಭಾವಕೊಲಿಯದ ಬುದ್ಧಿ ಬುದ್ಧಿಗೊಲಿಯದ ಭಾವ
ಇಲ್ಲೆ ಕಾಣಯ್ಯ ಸಂದೇಹ ಸೂತ್ರ||

ಮೇಲೆ ನಾವು ನೋಡಿದ ಕವನಗಳಲ್ಲಿರುವ ಕೇವಲ ಸತ್ಯದಿಂದಲೇ ಅವು ಕವನಗಳಾಗಿವೆ ಎಂದು ನಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಲ್ಲ. ಸತ್ಯವು ಕಲೆಯ ಪರಿಪಾಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗದೆ ಇಂತಹ ಕವನಗಳಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇವು ಕವನಗಳಾಗಿ ಸಫಲ ಹೊಂದಿವೆಯೇ, ಎಂಬುದನ್ನು ಅವುಗಳ ಸತ್ಯದ ಆಧಾರದಿಂದ ನಾವು ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಅವುಗಳ ಮೂಲ ದ್ರವ್ಯಗಳಾದ ವಿಚಾರದ ಮತ್ತು ಸತ್ಯದ ಗಟ್ಟಿ ಅಸ್ಥಿಪಂಜರವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕವಿಯು ಈ ಕವನಗಳನ್ನೇ ಬರೆಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ದಾರ್ಶನಿಕ ವಿಷಯದ ವಸ್ತುವಲ್ಲದೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಲೌಕಿಕ ವಸ್ತುವಿನ ಕವನವು ಸಹ ಸಫಲವಾಗಲು ಕವನದ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಅತೀತಗೊಳಿಸುವ ಗುಣವು ಅದರಲ್ಲಿರಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಕೆ. ಎಸ್. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ 'ಮನೆಯಿಂದ ಮನೆಗೆ' ಎಂಬ ಕವನದಿಂದ ತೋರಿಸಬಹುದು:

ಮನೆಯಿಂದ ಮನೆಗೆ, ಹೊರ ಮನೆಯಿಂದ ಹೊರ ಮನೆಗೆ
ಮೊದಲ ಮನೆಯಿಂದ
ಆದರವಿರದ, ಕದವಿರದ, ಹೆಸರಿರದ ಇನ್ನೊಂದು ಮನೆಗೆ
ಹೊಸತು ಹಳೆಯದು ಎಲ್ಲ ಯಾತ್ರೆ ಹೊರಟಿದ್ದೇವೆ.
ಅಲ್ಲಿ ತಡೆಯುವರಿಲ್ಲ;
ಒಳಗೆ ಕರೆಯುವರಿಲ್ಲ;
ಇನ್ನೊಂದು ಮನೆಯಿಲ್ಲ;
ಹೊರ ಮನೆಯ ನೆರಳಿಲ್ಲ;
ಹೋದವರು ಹಿಂತಿರುಗಿ ಬರಲು ಹಾದಿಗಳಿಲ್ಲ;
ಅದೇ ಕಡೆಯ ಮನೆ!

ಇವು ಮತ್ತು ಈ ಕವನದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಇಂಥವೇ ಇತರ ಪಙ್ಕ್ತಿಗಳ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ವ್ಯಾಪಕ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ –

ವರುಷ ತುಂಬಿದರೆ ಹೊರ ಮನೆಯಿಂದ ಹೊರ ಮನೆಗೆ
ವರ್ಗ, ವರ್ಗವೆಂದರೆ ಮತ್ತೆ

ಗಂಟು ಮೂಟೆಯ ಬಿಗಿತ, ಇನ್ನಷ್ಟು ಆಯಾಸ,
ತಿರುಪಿರದ ಲಾಂದ್ರಗಳು, ತಳವಿರದ ಗೂಡೆಗಳು,
ಜರಡಿ, ತೊಟ್ಟಿಲು, ಒನಕೆ—ಇವುಗಳದೆ ಮೆರವಣಿಗೆ!

ಇಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಿ ಇಂಥವೇ ವಿವರಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ ಕವನಗಳನ್ನು ಮುಕ್ತಾಯ ಮಾಡಿದ್ದರೆ ಈ ಕವನಕ್ಕೆ ಸತ್ಯದ ಮೌಲ್ಯವಿರಲಿ, ಕಾವ್ಯ ಮೌಲ್ಯವು ಸಹ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ 'ವರುಷ ತುಂಬಿದರೆ ಹೊರ ಮನೆಯಿಂದ ಹೊರ ಮನೆಗೆ....' ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವಾಗಲೇ ಸಾಮಾನ್ಯ ಘಟನೆಗಳ ಈ ವರ್ಣನೆಯು ಒಂದು ವ್ಯಾಪಕ ಅರ್ಥದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದು ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಯ ಅರಿವಿಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಅಡಿಗರ 'ಭೂಮಿಗೀತ'ದ,

ನರ್ಸುಗಳು ಡಾಕ್ಟರರು ಹೆರಿಗೆ ಮನೆಯೊಳಹೊರಗೆ
ಅವರ ಬೆನ್ನಿಗೆ ಸದಾ ನಾಲ್ಕು ಮಂದಿ;
ತೊಟ್ಟಿಲಂಗಡಿಯಲ್ಲಿ ಬೊಂಬು ತುಂಬಾ ಅಗ್ಗ;
ಜಾತಕರ್ಮಾದಿ ನಿರತ ಈ ಪುರೋಹಿತ ಭಟ್ಟ ಅಪರ
ಪ್ರಯೋಗದಲಿ ಪಾರಂಗತ.

. . . .

ನೆಲತಾಯ ಮಾಯಕದ ಅರಗಿನರಮನೆಯಲ್ಲಿ
ಹಸ್ತಿನಾಪುರದ ಸ್ಮೃತಿ ಹೊತ್ತಿಲ್ಲ.
ಮಯ ನಿರ್ಮಿತವೋ, ಸುಯೋಧನ ರಚಿತವೋ, ಅಂತು
ಕಡ್ಡಿ ಗೀರುವ ತನಕ ಶಂಕೆ ಇಲ್ಲ.

ಇಂತಹ ಇನ್ನೂ ಇತರ ಗೂಢ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸದೆ ಭೂಮಿಯ ಕೇವಲ ಬಾಹ್ಯ ರೂಪವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಪ್ರಕೃತಿವರ್ಣನಾ ಗೀತವಾಗಿದ್ದರೆ ಈ ಕವನಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟು ಮಹತ್ವವಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ನಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಹಳಗನ್ನಡ, ಸಂಸ್ಕೃತ, ಮೊದಲಾದ ಅಭಿಜಾತ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೃತಿಯಿಂದಲೂ ನಿದರ್ಶಿಸಬಹುದು.

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗದ ಯಾವ ತಾತ್ವಿಕ ಸತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ.[9] ಇಲ್ಲಿ ಸಂಭವನೀಯವಾದ ಒಂದು ತಪ್ಪುಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ನಮ್ಮ ನಿಲುವನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯವು ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಅಂತರಾರ್ಥವನ್ನು ಧರಿಸುವುದರಿಂದ ಅದು ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಸರಳೀಕೃತ ರೂಪವಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸುವ ಸತ್ಯವು ಜೀವಂತವೂ, ಪ್ರಕಾಶಮಯವೂ, ಸ್ಪಷ್ಟವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅದು ಮೂರ್ತತರವಾದ ಸತ್ಯ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ತನ್ನ ಅರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಇದರ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ತನ್ನ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ತತ್ವಜ್ಞಾನದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗುತ್ತದೆ; ಅನೇಕ ವೇಳೆ ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಸಹ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅಭಿವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ, ಒಂದು ಯುಗದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿರುವ ಅಭಿವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಅಥವಾ ಸುಪ್ತ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು, ಸಾಹಿತ್ಯವು ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕವೂ ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ವಿಚಾರದ ಮೂಲಕವೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಒಂದೇ ಯುಗದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಿದರೂ ಅವೆರಡೂ ಅದನ್ನು ತಮ್ಮ ಮಾಧ್ಯಮದ ಧರ್ಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತವೆ.

ಅಗಸ್ಟೈನನ ತತ್ವಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದೆ ಡಾಂಟೆಯ ಡಿವೈನ್ ಕಾಮಿಡಿಯು ಮಹಾಕಾವ್ಯವೆನಿಸುತ್ತಿತ್ತೆ? ವೈಷ್ಣವ ಈಶ್ವರೀವಾದ ಮತ್ತು ಉಪನಿಷತ್ತಿನ ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದಗಳಿಲ್ಲದ ಮಹಾಭಾರತವು ಮಹಾಕಾವ್ಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತೆ? ಡಿವೈನ್ ಕಾಮಿಡಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ತತ್ವಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಿದೆ, ಅದು ಅಗಸ್ಟೈನನ ದರ್ಶನದ ಸಪ್ಪೆಯಾದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಲ್ಲ; ಹಾಗೆಯೇ, ಮಹಾಭಾರತವು ತನ್ನದೇ ಆದ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಒಂದು ದರ್ಶನವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ ಎಂದು ಬೇಕಾದರೆ ಯಾರಾದರೂ ವಾದಿಸಬಹುದು. ಈ ವಾದವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಕಾವ್ಯಗಳ ಮಹತ್ವವು ಅವುಗಳ ದರ್ಶನವನ್ನವಲಂಬಿಸಿಲ್ಲವೆಂದು

---

9 Baldwin ಮತ್ತು McPeck ಅವರಿಂದ ಸಂಪಾದಿತ An Introduction to Philosophy through Literature ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ನೋಡಿ. ಹಾಗೆಯೇ 'ಸರ್ವಜ್ಞ ಪದಗಳು', ಡಿ. ವಿ. ಜಿ. ಅವರ 'ಮಂಕುತಿಮ್ಮನ ಕಗ್ಗ'ದಂಥ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೂ ನೋಡಬಹುದು.

ಸಿದ್ಧವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ದರ್ಶನವೆಂದರೆ ಕೇವಲ ತತ್ವಜ್ಞಾನವಲ್ಲ, ತರ್ಕದ ಶುದ್ಧ ನಿಯಮಗಳಿಂದಲೇ ಸಾಧಿಸಬಹುದಾದ ಪರಿಕಲ್ಪಿತ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಮಾತ್ರವೂ ಅಲ್ಲ. ಕಲೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹೇಳುವಾಗ ದರ್ಶನ ಅಥವಾ ತತ್ವ ಜ್ಞಾನವೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವನ್ನು ರೂಪಿಸಿರುವ ಬೌದ್ಧಿಕ ಮೌಲ್ಯ ವೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು.

ಅಶಾಬ್ದಿಕ ಕಲೆಗಳಾದ ಸಂಗೀತ, ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ಮೊದಲಾದುವು ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಯಾವುದಾದರೂ ದರ್ಶನವಿರುತ್ತದೆಯೆ? ಈ ಕಲೆಗಳ ವಸ್ತುವು ಸಹ ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಮೌಲ್ಯದಿಂದ ರೂಪಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆಯೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ನಿಯಮಗಳ ಚರ್ಚೆಗೆ ಹೋಗುವ ಬದಲು ವಾಸ್ತವವಾದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಮರ್ಶಕರು ಬರೆದಿರುವುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಉದ್ಧರಿಸಬಹುದು. 'ಶಿವತಾಂಡವ'ವನ್ನು ಕುರಿತು ತಮ್ಮ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಆನಂದಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರು ನಟರಾಜನ ವಿಗ್ರಹದ (ಕಂಚಿನದು. ಕ್ರಿ.ಶ. ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನ. ಮದ್ರಾಸ್ ವಸ್ತುಸಂಗ್ರ-ಹಾಲಯ) ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ:

'ಶಿವನ ನೃತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಅರ್ಥವು ಮೂರು ಬಗೆಯಾಗಿದೆ: ಮೊದಲ ನೆಯದಾಗಿ ಅದು ವಿಶ್ವದೊಳಗಿನ ಸಕಲ ಚಲನೆಗೂ ಮೂಲವಾದ ಅವನ ಲಯಪೂರ್ಣವಾದ ಲೀಲೆಯ ವಿಗ್ರಹ. ವಿಗ್ರಹದ ಪ್ರಭಾವಳಿಯು ಈ ಅಂಶ ವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಜನರನ್ನು ಮಾಯೆಯ ಬಲೆಯಿಂದ ಬಿಡಿಸುವುದೇ ನೃತ್ಯದ ಉದ್ದೇಶ. ಮೂರನೆಯ ದಾಗಿ, ಈ ನೃತ್ಯವು ನಡೆಯುವ ಸ್ಥಳವಾದ ಚಿದಂಬರವು ನಮ್ಮ ಹೃದಯ ದಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ.

'....ಈ ಕಲ್ಪನೆಯ ಅದ್ಭುತರಮ್ಯತೆಯು ವಿಜ್ಞಾನ, ಮತಧರ್ಮ, ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳ ಒಂದು ಸಂಶ್ಲೇಷಣೆಯಾಗಿದೆ. ಕೇವಲ ಒಂದು ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಗುಂಪಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸ್ವೀಕಾರಾರ್ಹವೆನಿಸಿದ, ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಆಲೋಚಕರಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಒಪ್ಪಿತವಾಗದ, ಆದರೆ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರೇಮಿಗಳಿಗೂ ಸಕಲ ಯುಗ ಮತ್ತು ಸಕಲ ದೇಶಗಳ ಕಲಾವಿದರಿಗೂ ಮನನೀಯವಾಗು ವಂತಹ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಒಂದು ಸತ್ಯವನ್ನು ಜೀವನದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗೆ ಒಂದು ಪರಿಹಾರವನ್ನು, ಸತ್ತಾದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವೆನಿಸುವ ಇಂತಹ ಕೃತಿಯನ್ನು

ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಋಷಿಗಳ ವಿಚಾರದ ವಿಸ್ತಾರ ಮತ್ತು ಅನುಭೂತಿಗಳು ಎಷ್ಟು ಅದ್ಭುತವಾಗಿರಬೇಕು! ತಮ್ಮ ಜೀವನದ ಅಂತಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಘನ ಮಾಧ್ಯಮ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಡಲು ಹೆಣಗುವವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಈ ನೃತ್ಯದ ಬಿಂಬವು ಎಷ್ಟು ಘನವಾದ ಶಕ್ತಿ ಲಾವಣ್ಯಗಳಿಂದ ಕಾಣಬೇಕು!....

'ಬ್ರಹ್ಮನಿಗೆ ರಾತ್ರಿಯಾಗಿರುವಾಗ ಪ್ರಕೃತಿಯು ಜಡವಾಗಿರುತ್ತಾಳೆ. ಶಿವನು ಇಚ್ಛಿಸುವವರೆಗೂ ಅವಳು ಕುಣಿಯಲಾರಳು. ಶಿವನು ತನ್ನ ತಲ್ಲೀನತೆಯಿಂದ ಏಳುತ್ತಾನೆ, ಮತ್ತು ಕುಣಿಯುತ್ತಾ ಜಡವಸ್ತುವಿನ ಮೂಲಕ ಎಚ್ಚರಿಸುವ ಶಬ್ದಗಳ ನಾಡಿಯ ಅಲೆಗಳನ್ನು ಕಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದೋ! ಜಡವಸ್ತು ಸಹ ವೈಭವದಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾ ಅವನ ಸುತ್ತಲೂ ನರ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ನರ್ತಿಸುತ್ತಲೇ ಅವನು ಅದರ ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣ ರೂಪವನ್ನು ಪೋಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನೂ ನರ್ತಿಸುತ್ತಲೇ ಅವನು ಕಾಲದ ಪೂರ್ಣತೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ನಾಮಗಳನ್ನೂ ಆಕಾರಗಳನ್ನೂ ಅಗ್ನಿಯಿಂದ ನಾಶಮಾಡಿ, ಹೊಸ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಕಾವ್ಯ, ಆದರೆ ವಿಜ್ಞಾನವೂ ಹೌದು.'[10]

ಈ ಭವ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಯಿಲ್ಲದವನು ಈ ವಿಗ್ರಹದ ಕಲಾಸಂಕೇತವನ್ನು ಹೇಗೆ ಅರಿತು ಅನುಭವಿಸಬಲ್ಲ? ಅದರ ದಾರ್ಶನಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಅರಿವು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಶುದ್ಧ ಸೌಂದರ್ಯಕ ಕಲಾಕೃತಿ ಎಂಬ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ 'ಆನಂದಿಸ'ಬಹುದು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಹೆಡ್ಡತನದ ಮಾತು.

ಬೀತೋವನ್‌ನ ಲಾಸ್ಟ್ ಕ್ವಾರ್ಟೆಟ್ ಓಪಸ್ ೧೩೫ ಎಂಬ ಸಂಗೀತ ರಚನೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾರಿಸ್ ವೈಟ್ಸ್ ಅವರು ವಿವರಿಸಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಾಗವನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸಿ, ಅಶಾಬ್ದಿಕವಾದ (non-verbal) ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಗೆ ಅರ್ಥವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. "ಜೀವನವು ಒಳ್ಳೆಯದು ಎಂಬ, ಅಥವಾ ಜೀವನದ ಪ್ರಸ್ಥಾಪನೆಯೇ (affirmation) ಸಂಶಯಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವೆಂಬ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರೂ, ರಚನಾಕಾರರೂ ಸಹ, ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಸಂಗೀತದ

---

10 Dance of Shiva 93-94-95ನೇ ಪುಟ

ಶಕ್ತಿಗೆ ನಿಲುಕದ ವಿಚಾರವೆಂದು ಪ್ರಾಯಶಃ ಹೇಳಬಹುದಾದರೂ ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವುದು **ಸಾಂಗೀತಕ** ಸಂಶಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಪ್ರಸ್ಥಾಪನೆಯ ಆನುಪೂರ್ವ್ಯವನ್ನು. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಮತ್ತು ಕೊನೆಯ ಸಂಚಾರವು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದಲ್ಲದೆ ಈ ಪ್ರಾರಂಭದ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅದು ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರದಲ್ಲಿಯೇ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯಿಂದಲೂ ಹಿಂದೇಟುಗಳಿಂದಲೂ ಕೂಡಿದೆ. ಇದಾದನಂತರ ಒಂದು ಅಲೆಗ್ರೋ ವಿಭಾಗವು ಬರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಂಗೀತಕ ಸಂಶಯವೂ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯೂ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭಾವಾತ್ಮಕವೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೂ ಆದ ಸಾಂಗೀತಕ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸಾಂಗೀತಕ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯನ್ನೂ ಪ್ರಸ್ಥಾಪನೆಯನ್ನೂ ಪಾರದರ್ಶಕ ಸಂಕೇತಗಳೆಂದು ನಾವು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ, ಈ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಸಂಚಾರವು ಸಂಶಯಕ್ಕೂ ಪ್ರಸ್ಥಾಪನೆಗೂ ಇರುವ ವೈಷಮ್ಯವನ್ನು ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸ್ಥಾಪನೆಯು ಸಂಶಯದ ನಂತರ ಬರುವುದರಿಂದ, ಅದು ಸಂಶಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಉತ್ತರವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದು ಸಾಂಗೀತಕ ಉತ್ತರ. ಮತ್ತು ಇಡೀ ಸಂಚಾರವು, ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಹ ಸಂಶಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ಥಾಪನೆಯೇ ಉತ್ತರನೆಂಬ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿಂದರೆ ಸಾಮ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.[11]

ತಾನು ಆವಿಷ್ಕರಿಸುವ ಸತ್ಯದಿಂದಲೇ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮಹಾಕೃತಿಯೂ ತನ್ನ ಘನತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆನ್ನುವುದು ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತ ಮತ್ತು ಐರೋಪ್ಯ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ಮಾತಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಮಹಾ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಬಗೆಗೂ ಈ ಮಾತು ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಯುಗದ ಕಲೆಗಳು ಕೆಲವು ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಆವಿಷ್ಕರಿಸಿ, ಸತ್ತಾ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಪರಮ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ಘನವಾದ ದೇವಾಲಯ, ಮತ್ತು ಕಾತೆಡ್ರಾಲುಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಯು ಭಾರೀ ಸೇತುವೆ, ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದ ಆಕಾಶದ ಹಡಗು, ಗಗನಚುಂಬಿ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದರಲ್ಲಿ ತಾನು ನಂಬುವ ಸತ್ಯವನ್ನು ಆವಿಷ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಹೊಸ

11 Morris Weitz: Philosophy of The Arts, 152ನೇ ಪುಟ.

ಜೀವನವಿಧಾನವನ್ನೂ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೂ ಇವು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತವೆ. ರಚನಾವಾದ(constructivism)ವು ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ಆಧುನಿಕರ ಸತ್ಯದೃಷ್ಟಿಯು ಸರಿಯೇ, ಪ್ರಾಚೀನರ ದೃಷ್ಟಿಯು ಸರಿಯೇ, ಎಂಬುದು ನಮ್ಮ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲ. ಅದು ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಚರ್ಚಿಸುವ ಸಂಗತಿ. ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ್ದಾಗಲಿ, ಆಧುನಿಕ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದಾಗಲಿ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯೂ ಒಂದು ಸತ್ಯವನ್ನೂ ಮೌಲ್ಯವನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಎರಿಕ್ ಗಿಲ್ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: 'ಹಿಂದೂ ಅಥವಾ ಕ್ರೈಸ್ತ ಜನರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ದರ್ಶನವೂ ಮತಧರ್ಮವೂ ಇರುವುದರಿಂದ ಅವು ಒಳ್ಳೆಯ ಕೃತಿಗಳೆಂದು ನಾನು ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ. ನಾನು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾದ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ತಮ್ಮ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ದರ್ಶನದಿಂದ ಮತ್ತು ಮತಧರ್ಮದಿಂದಾಗಿಯೇ ಅವು ಇವೆ – ಅವುಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಈ ದರ್ಶನದಿಂದಲೂ ಈ ಮತಧರ್ಮದಿಂದಲೂ ಆದುದು.' 'ಇಂದಿನ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ವ್ಯವಹಾರೋದ್ಯಮದ ಕಟ್ಟಡಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಹೆಚ್ಚು ಹಣವನ್ನೂ ಕಾಲವನ್ನೂ ವಿನಿಯೋಗಿಸುವುದು ಚರ್ಚುಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಕಡಮೆಯಾಗಿ ವಿನಿಯೋಗಿಸುವುದು ನಮಗೆ ದರ್ಶನವಾಗಲಿ ಮತಧರ್ಮವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ, ನಮ್ಮ ದರ್ಶನವೂ ಮತಧರ್ಮವೂ ಭಿನ್ನವಾದುವುಗಳೆಂಬುದನ್ನಷ್ಟೇ ಹೇಳುತ್ತವೆ.'[12]

೭. § ಸೌಂದರ್ಯಕ ಜ್ಞಾನದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳು

ಈ ಗ್ರಂಥದ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ನಾವು ಚರ್ಚಿಸಿದ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು: (೧) ವೈಚಾರಿಕ ಸತ್ಯವು ನಿರ್ದೇಶ್ಯ, ವಿಧೇಯ, ಗುಣ-ಸಂಬಂಧ, ಮೊದಲಾದ ಭಿನ್ನತೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದ್ದರೆ, ಕಲೆಯ ಸತ್ಯವು ಅನುಭವದ ಏಕತೆಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಚಿತ್ರವು ನಮ್ಮಿಂದ ಬೇರೆ ಎಂಬಂತೆ ನೋಡುತ್ತಿರುವ ತನಕ ನಮಗೆ ಕಲಾನು

---

12 Eric Gill: Art and Reality. ಮುಲ್ಕ್ ರಾಜ್ ಆನಂದ್ ರವರ 'The Hindu view of Art' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಬರೆದ ಪ್ರಸ್ತಾವನಾಪ್ರಬಂಧ.

ಭವವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆ, ಇವು ಎರಡೂ ಒಂದಾ-ದಾಗಲೇ ಅದು ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವಾಗುವುದು. ಈ ಅನುಭವವು ಒಂದೇ ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಮಾತ್ರ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಆ ಒಂದು ಕ್ಷಣವೇ ಕಲಾನುಭವದ ತಿರುಳಿನ ಬಿಂದು. ಕಲೆಯ ಪ್ರಾಕಾರಗಳ ಶುದ್ಧತೆಯ ಶ್ರೇಣಿ(degrees)ಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಅನುಭವಿತ ಕೃತಿಯು ತನ್ನ-ತನವನ್ನು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ನಿಯಮ ನಮಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ, ಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಗೂ ಅನುಭವಿತ ವಸ್ತುವಿಗೂ ನಡುವೆ ಕನಿಷ್ಠ ಮಟ್ಟದ ಭಿನ್ನತೆಯಿರುವ ಕಲೆ ಯಾವುದು? ಶೋಪೆನ್ ಹಾವರ್ ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಸಂಗೀತವೇ ಪರಮಶುದ್ಧ ಕಲೆ; ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಮಟ್ಟಿಗೆ 'ವಸ್ತುರಹಿತ'ವಾದುದು. ಉಳಿದ ಕಲೆಗಳು ಸಹ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ವಸ್ತುರಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತವೆ.

(೨) ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಗುಣಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಭಿನ್ನತೆಯಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಭಿನ್ನತೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಕೂಡಿಸುವ ಸಂಬಂಧವೇ ವೈಚಾರಿಕ ಸತ್ಯದ ಮೂಲ ಗುಣ. ಆದರೂ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವು ಜೀವಂತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಭಿನ್ನತೆಯ ನಂತರ ಬೆಳೆಯುವ ಸಂಬಂಧವಲ್ಲ; ಕಲಾಕೃತಿಯ ಆಕಾರವು ವ್ಯಕ್ತ ವಾಗುವ ವಿಧಾನ ಮಾತ್ರ.

(೩) ಈ ಸಂಬಂಧವು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಆಕಾರದಿಂದಲೇ ನಿರ್ಧರಿಸ ಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ, ಅಥವಾ ಆಕಾರದ ಒಂದು ಜೀವಂತ ಮುಖವಾಗಿರುವುದ ರಿಂದ, ಅದು ತನ್ನ ಬಂಧದ ಹೊರಗೆ ಏನನ್ನೂ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದ ರಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾನುಭವವೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಅದರ ಸರಿ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಯಾವ ಹೊರಗಿನ ಸಂಗತಿಯೂ ಪ್ರಮಾಣಿಸಲಾರದು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಸತ್ಯವನ್ನು ಬೇರೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಲಿ ತರ್ಕವಾಗಲಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣತೆಯು ತಾರ್ಕಿಕ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿರು ವುದರಿಂದ ಅದು ತನಗಿಂತ ಬೇರೆಯ ವಾದದಿಂದಲೂ ನಿಯಮಗಳಿಂದಲೂ

ಸಹಾಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

(೪) ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಕ ಜ್ಞಾನವು ತಾರ್ಕಿಕ ಜ್ಞಾನಕ್ಕಿಂತ ಉಚ್ಚವಾದುದೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅನಿಷ್ಟ (evil), ದುರಂತ, ಮೊದಲಾದ ಜೀವನದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ತರ್ಕವು ಎಷ್ಟೇ ಚೊಕ್ಕವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದರೂ ಅದು ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಿ ನಾವು ಅವುಗಳನ್ನು ಸಹಾನುಭೂತಿಯಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಲಾರದು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ವ್ಯವಹಾರಜೀವನದ ಕುರೂಪ, ಅದರ ಭಯ, ಮತ್ತು ಬೀಭತ್ಸಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಕ್ರೂರಿಯಾದವನನ್ನು ಸಹ ಅನುಕಂಪದಿಂದ ನೋಡಿ ಅರಿಯುವಂತೆ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವು ಮಾಡಬಲ್ಲುದು. ಕಲೆಗೂ ನೀತಿಗೂ ಇರುವ ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಿದರೂ, ಒಂದು ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮೀರಿ ಹೋದಾಗ ಅವೆರಡೂ ಒಂದರಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಸಹಾಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ತರ್ಕಜ್ಞಾನವು ನೀತಿಯ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಅಸಮರ್ಥವಾದಾಗ ಕಲೆಯು ಆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸಫಲವಾಗಿ ಮಾಡಬಲ್ಲುದು.

೬. § ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ ಮತ್ತು ಸತ್ತಾ

ಸೌಂದರ್ಯಕ ಜ್ಞಾನದ ಬಗೆಗೆ ನಾವು ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ ಅಂಶಗಳು ಸತ್ತಾದ ವರ್ಣನೆಯಂತೆಯೇ ಇವೆ. ಈ ಸಾದೃಶ್ಯದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ, ಸತ್ತಾ ಮತ್ತು ಕಲಾನುಭವ ಇವು ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದೆ? ಶೆಲಿಂಗ್ ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವು ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳೂ, ಕೆಲವು ಅತಿ ಉತ್ಸಾಹೀ ವಿಮರ್ಶಕರೂ, ಅವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ನಮಗಿರುವ ಮೆಚ್ಚಿಕೆಯ ಭರದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಾಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೂ ಸತ್ತಾವನ್ನೂ ಆತುರದಲ್ಲಿ ಸಮೀಕರಿಸಬಾರದು. ಇದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಸತ್ತಾವು ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ ಮಾತ್ರ, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚೂ ಅಲ್ಲ ಕಡಮೆಯೂ ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ, ನಮಗೆ ಸತ್ತಾದ ಪೂರ್ಣ ಸ್ವರೂಪವು ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ಅವೆರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಎನ್ನಬೇಕಾದರೂ ಸತ್ತಾದ ಮುಖ್ಯ ಸ್ವರೂಪವಾದರೂ ಗೊತ್ತಿರುವುದು ಅವಶ್ಯಕ. ಹಿಂದೆಯೇ ಒಂದು

ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ (ಅಧ್ಯಾಯ ೩. § ೫) ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ನಾವು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿರುವ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಬಹುದು: ಸತ್ತ್ವವು ಸಾಂಗತ್ಯದ ಗುರಿಯ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾಗಿದೆ. ಎಂದರೆ ಸಾಂಗತ್ಯವು ತಾನು ಸಾಧಿಸಲು ಹೊರಟಿರುವ ಯಾವ ಏಕತೆಯನ್ನು ತಲುಪಲಾರದೋ ಆ ಗುರಿಯ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯು ಸತ್ತ್ವದಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸತ್ತ್ವದ ಆವಿಷ್ಕಾರವೇ ವೈಚಾರಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಗುರಿಯಾದರೂ, ಅದು ತನ್ನ ಗುರಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಾಫಲ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯಲಾರದು. ಭಿನ್ನತೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಅದಕ್ಕೆ ಅಭಿನ್ನ ಏಕತೆಯು ಸಾಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಭಿನ್ನತೆಯು ಕಲೆಯ ಸಾಂಗತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ವಿಚಾರದ ಧಾರೆಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯ, ಸುಂದರ, ಮತ್ತು ಶಿವ, ಇವು ಮೂರೂ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳು. ಸತ್ತ್ವವೇ ಇವುಗಳ ಆಧಾರ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಅಂತರ್ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಸಹ ಸತ್ತ್ವವೇ ಆಧಾರವಾಗಿರಬೇಕು. ಈ ನಿಯಮದ ಒಳ-ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಸೌಂದರ್ಯವು ಹೆಚ್ಚು ಸಫಲವಾಗಿ ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ನಾವು ಇಷ್ಟು ಆಧಾರದಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಅದು ಸತ್ತ್ವಕ್ಕೆ ಸಮನೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸತ್ತ್ವವು ಸುಂದರವಾದುದು; ಅದು ಸತ್ಯಪೂರ್ಣವೂ ಹೌದು, ನೈತಿಕವಾದುದೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಅದು ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಮೂಲವೆಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಾವು ಇದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ನಾದಬ್ರಹ್ಮವೆಂದೂ, ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಶಬ್ದಬ್ರಹ್ಮವೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಕಲೆಯ ಇತರ ಪ್ರಾಕಾರಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಬ್ರಹ್ಮವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಸಂಗೀತವು ಬ್ರಹ್ಮವನ್ನು ನಾದಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಬಹುದು, ಸಾಹಿತ್ಯವು ಶಬ್ದಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದು ಮಾಧ್ಯಮದ ನಿಯಮಕ್ಕೊಳಪಟ್ಟ ಬ್ರಹ್ಮದ ಪ್ರಕಟಣೆಯೇ ವಿನಾ ಪರಬ್ರಹ್ಮವೆನಿಸಲಾರದು. ಬ್ರಹ್ಮವು ಯಾವ ಮಾಧ್ಯಮದ ನೀತಿ ನಿಯಮಗಳಿಗೂ ಒಳಪಟ್ಟಿಲ್ಲ.

ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ವಾಸ್ತವವಾದ ದೃಶ್ಯಜಗತ್ತಿನ ಸಾಂಗತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಕಲೆಯ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಹೆಚ್ಚಿನದು.

ವಿಸಂಗತವಾದ ಅಂಶಗಳೂ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಕಲೆಯು ವಿಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೊರಪಡಿಸಿ ಅನುಭವವು ಶುದ್ಧ ಸಾಂಗತ್ಯದಿಂದ ವಿಜೃಂಭಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದು ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಅನುಭವವು ಸ್ಥಿರವಾದುದಲ್ಲ. ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಏಕತೆಯಿದ್ದರೂ ಆದರ ಮೂಲವು ಒಂದು ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತ ಉಪಾಧಿಯನ್ನವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಗಾಯನವು ನಡೆಯುವವರೆಗೆ, ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಯು ಸಹಕರಿಸುವವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಗೀತದ ಅಭಿನ್ನ ಅನುಭವವು ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಮೊದಲಾದ ಅನುಭವಗಳೂ. ಆದುದರಿಂದ ಕಲೆಯು ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಮನುಷ್ಯನು ತನಗೆ ಲಭ್ಯವಿರುವ ಕೆಲವು ಉಪಾಧಿಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದಲೇ ಬ್ರಹ್ಮಾನುಭವದ **ಸ್ವರೂಪವನ್ನು** ಅನುಭವದಿಂದ ಅರಿಯುವ ಸಾಧನ ಮಾತ್ರ. ಬ್ರಹ್ಮದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಉಪಮೆಯಿಂದ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ ಕಲಾನುಭವವೇ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಉಪಮೆ. ಆದರೆ ಉಪಮೆಯು ತಾನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ವಸ್ತುವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಮತ್ತೊಂದು ತೊಂದರೆಯನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬೇಕು. ಸತ್ತ್ವವನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯದೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯಗೊಳಿಸಿದರೆ, ಅದನ್ನು ಅನೇಕತ್ವದ ದೋಷಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿಸಿದಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಾಕಾರಗಳಿವೆ; ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಾಕಾರದಲ್ಲೂ ಅನೇಕ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿವೆ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ನಾಟಕವು ತನ್ನ ರಸ, ಪಾಕ, ದರ್ಶನ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲಿದಾಸನ ಶಾಕುಂತಲದೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾನುಭವವೂ ಒಂದು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ಕ್ಷಣ ಮಾತ್ರ. ಈ ಕ್ಷಣವು ಸತ್ತ್ವದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ಸತ್ತ್ವದ ಒಂದು ಕ್ಷಣದ, ಅಥವಾ ಒಂದು ಸೀಮಿತ ಬಿಂದುವಿನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆಯೇ ವಿನಾ ಅದರ ಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಸಮಾನವಾಗಲಾರದು.

೯. § ವೈಚಾರಿಕ ಜ್ಞಾನವು ಸುಂದರವಾದುದೆ?

ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಹಾಕಿದ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಹೇಳಿ ನಾವು ಈ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ಮುಕ್ತಾಯಮಾಡಬಹುದು: ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಮೌಲ್ಯವಿದೆಯೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವು

ಈಗಾಗಲೇ ಅನೇಕ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾಗಿದೆ. ಸೌಂದರ್ಯವು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ದಿಂದಲೂ, ಇವೆರಡೂ ಪ್ರತ್ಯಯದಿಂದಲೂ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಅಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕ ಪ್ರತ್ಯಯವು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದೊಡನೆ ಅಭಿನ್ನವಾಗಿ ಮಿಳಿತ ವಾದಾಗ ಉಂಟಾಗುವುದೇ ಸೌಂದರ್ಯ. ಶುದ್ಧ ವಿಚಾರವು ಪ್ರತ್ಯಯ ಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಂಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದ ರಿಂದ ಪ್ರತ್ಯಯವು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದೊಡನೆ ಒಂದಾಗಿ ಮಿಳಿತವಾದಾಗ ವಿಚಾರವು ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದು. ಅಲ್ಲದೆ ಶುದ್ಧ ವಿಚಾರವು ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕವೂ, ದ್ವಂದ್ವಪೂರ್ಣವೂ, ಸಾಂಬಂಧಿಕವೂ ಆದರೆ ಸೌಂದರ್ಯವು ಅಸಾಂಬಂಧಿಕವೂ (ವಿಶ್ಲೇಷಣಾರ್ಥದಲ್ಲಿ) ಅಭಿನ್ನವೂ ಆದುದು. ಆದುದರಿಂದ ಶುದ್ಧ ವೈಚಾರಿಕ ಸತ್ಯವು ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯಲಾರದು.

ಆದರೂ ಅವೆರಡರಲ್ಲಿ ಸಾದೃಶ್ಯವಿದೆ. ವಿಜ್ಞಾನಿಯು ಯಾವು ದಾದರೂ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಊಹಾನುಮಿತಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಅವನಿಗೆ ತನ್ನ ಇಡೀ ವಿಷಯಕ್ಷೇತ್ರವು ಒಂದು ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಸಮಗ್ರ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಚಿತ್ರವು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ವಿಜ್ಞಾನಿಯ ಊಹಾನುಮಿತಿಯೂ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದುದು. ಆದರೆ ವಿಜ್ಞಾನಿಯ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಕಲಾವಿದನ ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಮೂಲ ಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಕಲಾಕಲ್ಪನೆಯು ಮನುಷ್ಯನ ಆಳವಾದ ಭಾವನೆ ಗಳನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ಶಕ್ತಿ. ಅದರ ರೀತಿ ನೀತಿಗಳು ಪ್ರತಿ ಯೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಬಗೆಗೂ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ವಿಜ್ಞಾನಿಯ ಊಹಾನುಮಿತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯು ವಾಸ್ತವ ವಸ್ತುವು ಸೂಚಿಸುವ ಸಂಭವ ನೀಯವಾದ ಸಾಂಬಂಧಿಕ ನಿಯಮ ಮಾತ್ರ. ಅದು ಅನುಮಾನ ಅಥವಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮವೊಂದರ, ಪ್ರಚಂಡ ವೇಗದಿಂದ ಬೆಳೆದು ವ್ಯಾಪ್ತ ವಾಗುವ ಅನ್ವೇಷಣೆ. ಅಲ್ಲದೆ ವಿಜ್ಞಾನದ ಊಹಾನುಮಿತಿಯು ಉಪ ಯೋಗಿಸುವ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿಯೂ ವಿಚಾರದ ನಿಯತಿಯಿಂದ ಬಂಧಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಕಲೆಯ ಕಲ್ಪನೆಗಿರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವು ಅವುಗಳಿಗಿಲ್ಲ.

ಆದರೂ, 'ಓಹ್! ಸಂಖ್ಯೆಗಳ ಸೌಂದರ್ಯವೇ!' ಎಂದು ಗಣಿತ

ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನು ಹೇಳುವುದನ್ನು ನಾವು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆಂದರೇನು? ಸಂಖ್ಯೆಗಳ ಅಸಂಖ್ಯತೆಯು ತಮ್ಮ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಸಮತೋಲನ ಮತ್ತು ಸಾಂಗತ್ಯವೆ? ಇದಕ್ಕೆ 'ಸುಂದರ' ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಡುವುದಾದರೆ ನಿಯಮಬದ್ಧವೂ ಸುಸಂಘಟಿತವೂ ಆದ ಯಾವ ವೈಚಾರಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕಾದರೂ ಆ ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. 'ಓಹ್! ನಮ್ಮ ರಾಜ್ಯಾಂಗದ ಸೌಂದರ್ಯವೇ!'–ಎಂದು ಸಹ ಹೇಳಬಹುದು. ರಾಜ್ಯಾಂಗದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿಧಿಯೂ ಉಳಿದುವುಗಳೊಡನೆ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಸೌಂದರ್ಯ ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಉಚಿತ ಉಪಯೋಗವಲ್ಲ. ವೈಚಾರಿಕ ಜ್ಞಾನವು ಸುಂದರವಾಗಲಾರದು.

೯ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ

ಕುರೂಪ ಮತ್ತು ಮಿಥ್ಯೆ

೧. § ಕುರೂಪ ಮತ್ತು ಮಿಥ್ಯೆಗಳ ಅರ್ಥ, ಉಗಮ

ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಯಾವ ಮೂಲ ನಿಯಮದಿಂದ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದೇ ನಿಯಮವು ಅದರ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳಾದ ಮಿಥ್ಯೆ ಮತ್ತು ಕುರೂಪಗಳನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಬೇಕು. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಒಂದು ಸಂಭವನೀಯ ದೋಷವನ್ನು ನಾವು ತಡೆಯುವುದು ಅವಶ್ಯಕ. ವೈಚಾರಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಸತ್ಯವಾದರೆ ವೈಚಾರಿಕ ಅಸಾಂಗತ್ಯವು ಅಸತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಸೌಂದರ್ಯವೆನಿಸಿದರೆ ಅದೇ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಅಸಾಂಗತ್ಯವು ಅಸುಂದರವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅಸತ್ಯವೂ ಅಸೌಂದರ್ಯವೂ ಅಭಾವಾತ್ಮಕ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಹಾಕಬೇಕು: ಅಸತ್ಯವಾದುವುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಮಿಥ್ಯವೆ? – ಅಸುಂದರವಾದುದೆಲ್ಲವೂ ಕುರೂಪವೆ? ಅಸತ್ಯ – ಮಿಥ್ಯ, ಅಸುಂದರ – ಕುರೂಪ, ಇವುಗಳಿಗಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನು?

ವ್ಯಾಘಾತ ನಿಯಮವು ನಮ್ಮ ವಿಚಾರದ ಅಸತ್ಯವನ್ನು ಅಳೆಯುವ ಮೂಲನಿಯಮವೆನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಮೂರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದೆವು. ಒಂದು ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಘಟಕವೂ ಇತರ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಘಟಕಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ನೀತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸುವಾಗ ನಾವು ರಸಾಯನಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮತ್ತೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನವೆಲ್ಲವೂ ಒಂದು ಬಂಧವಾದರೂ, ಒಂದು ಘಟಕವು ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ಹೊರಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾಘಾತವೆಂದರೆ ಇಂತಹ ಸರಳ

ವ್ಯಾವರ್ತಕತೆ (exclusion). ಆದರೆ ಸರಳ ವ್ಯಾವರ್ತಕತೆಯು ದೋಷದ ಲಕ್ಷಣವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ವಿಚಾರದ ಎರಡು ಘಟಕಗಳೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವೇ ಆಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ, ಒಂದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ತಮ್ಮ ಹಕ್ಕನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಹೊರಟಾಗ ಮಾತ್ರ ದೋಷದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯಯವು ತನಗೆ ಸಲ್ಲದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಹಕ್ಕನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಹೊರಟು, ಅದರ ಕೇಳಿಕೆಯು ವಿಚಾರದ ಇತರ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳಿಂದ ನಿರಾಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದು ಮಿಥ್ಯೆ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಹಾಗೆಯೇ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಅಸಾಂಗತ್ಯಗಳೆಲ್ಲವೂ ಕುರೂಪವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆಶಾಪೂರಿತ ಕಲ್ಪನಾಲಹರಿ, ಹಗಲುಗನಸು, ಮೊದಲಾದುವು ಅಸಂಗತ ಕಲ್ಪನೆಗಳೇ. ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಕುರೂಪವೆಂದು ಕರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅವು ಅಸಂಗತವಾದರೂ, ತಾವು ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿರುವೆವೆಂಬ ಹಕ್ಕನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅಸಂಗತವಾದುದು ತನಗೆ ಸಲ್ಲದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಬೇಡಿದಾಗ ವಿಸಂಗತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಪನೆಯ ವಿಸಾಂಗತ್ಯವೇ ಕುರೂಪ. ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು: ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಅವುಗಳ ಉದ್ದೇಶವು ಅವುಗಳ ಮೂಲಗುಣದ ಬಾಹ್ಯಾಂತರಣವಷ್ಟೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ಣ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಅವು ಯಾವ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಅಸಫಲವಾದರೆ, ಆ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಭಾವಾತ್ಮಕ ಅಂಶವು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಈ ಅಭಾವಾತ್ಮಕ ಅಂಶವು ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ವೈಚಾರಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಾದರೆ ಮಿಥ್ಯವೆಂದೂ, ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಾದರೆ ಕುರೂಪವೆಂದೂ ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಏಳುತ್ತದೆ: ಮಾನವ ಜ್ಞಾನವು ಇನ್ನೂ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಕ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿರುವ ಕಲಾಕೃತಿಯು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಸಹ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ಅಸಫಲತೆ, ಅಥವಾ ಅಭಾವಾತ್ಮಕ ಅಂಶವು, ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ

ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ, ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ, ಮಿಥ್ಯೆ ಮತ್ತು ಕುರೂಪಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಒಂದು ಅಂಶವಾಗಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲವೆ?

ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವು ಜ್ಞಾನದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನವು ಸಂಪೂರ್ಣ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗದಿದ್ದರೂ, ಅದು ಯಾವ ಮಟ್ಟಿನ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ೨+೨=೪ ಎಂಬುದು ಸಂಖ್ಯಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನಿಗೂ ಸತ್ಯವಾದುದು, ಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೂ ಸತ್ಯವಾದುದು. ಸಾಮಾನ್ಯನು, ತನ್ನ ಜ್ಞಾನವು ಸಂಖ್ಯಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನ ಜ್ಞಾನಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದೆಂದು, ಅಥವಾ ಸಮನಾದುದೆಂದು ಸಾಧಿಸಹೊರಟಾಗ ಮಾತ್ರವೇ ಅವನ ವಾದವು ದೋಷಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ದೂರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ವಸ್ತುವನ್ನು 'ಅದು ಹಾವಿನಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ, ನಂತರ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದಾಗ ಅದು ಹಾವಲ್ಲದೆ ಹಗ್ಗವಾಗಿದ್ದರೂ ಮಿಥ್ಯವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, 'ಅಲ್ಲಿರುವುದು ಹಾವೇ' ಎಂದು ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಆ ವಾಕ್ಯವು ಮಿಥ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿರುವ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹಾವು ಎಂಬ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ನಾವು ವಿಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಆರೋಪಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಆ ವಸ್ತುವಿನ ಬಗೆಗೆ ನಂತರ ಬರುವ ಜ್ಞಾನವೇ ಆ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಸತ್ಯದ ಹಕ್ಕನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಹೊರಟು ನಂತರ ಸತ್ಯದಿಂದಲೇ ತಿರಸ್ಕೃತವಾದುದು ಮಾತ್ರ ಮಿಥ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಸೀಮಿತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿಜವೆನಿಸುವ ವಿಚಾರಧಾರೆಯು ಇತರ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಹೊರಟಾಗಲೂ ಮಿಥ್ಯೆಯು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಮಿಥ್ಯೆಯು ಜ್ಞಾನದ ಒಂದು ಆಗತ್ಯ ಅಂಶವಲ್ಲ.

ಇದೇ ಮಾತು ಕುರೂಪಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಅಸಂಗತ ಕಲ್ಪನೆಯು ಸುಂದರವಾದುದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದು ಕುರೂಪವಾದುದೂ ಅಲ್ಲ. ಸುಂದರವಲ್ಲದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತುವೂ ಕುರೂಪವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಫಲತೆಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂಬ ಹೆಸರು ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ವಸ್ತುಗಳು ಮಾನವ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿ ಬಹು ಕಡಮೆ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಉಳಿದ ವಸ್ತುಗಳಾವುವೂ ಈ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ

ಕಲ್ಪನೆಯ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರುವುದಿಲ್ಲ. ಕುರ್ಚಿ, ಮೇಜು, ಮನೆ, ಕಾರ್ಖಾನೆ, ಇವುಗಳಾವುವೂ ಈ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸಫಲತೆಗಾಗಿಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲ. ಕುರ್ಚಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಅಂದವಾಗಿರಬಹುದು, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅಷ್ಟು ಅಂದವಾಗಿಲ್ಲದೆ ಇರಬಹುದು. ಒಂದು ಮನೆಯು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಸುಂದರವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಲ್ಪನೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅವಶ್ಯಕತೆಗನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಕಟ್ಟುವ ಮನೆಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಎಷ್ಟು? ಬಹುತೇಕ ಮನೆಗಳು ಮತ್ತು ಇತರ ಜೀವನೋಪಯೋಗೀ ವಸ್ತುಗಳು ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರದ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಅವುಗಳು ಕುರೂಪಿಗಳಲ್ಲ. ಒಂದು ವಸ್ತುವು ಶುದ್ಧ ಸೌಂದರ್ಯದ ಆವಿಷ್ಕಾರದ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ರಚಿತವಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ಸುಂದರವೂ ಅಲ್ಲ ಕುರೂಪಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಕುರೂಪವು ಕಲ್ಪನಾ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅಸಫಲತೆ; ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಈ ಅಸಫಲತೆಯು ಸಫಲತೆಯ ಹಕ್ಕನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಹೊರಟ ಉದ್ಧಟತನ.

ಒಂದು ಕವನವನ್ನು ಓದುವಾಗ, ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳುವಾಗ, ಅಥವಾ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ, ನಮ್ಮ ಅನುಭವವು ಆ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಹದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕ ರೂಪಾಂತರವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಕೇಂದ್ರಸ್ವರವು ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯ ಗತಿಯನ್ನು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತದೆ; ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯೂ ಭಾವನೆಗಳೂ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಗಾಂಭೀರ್ಯದಿಂದ, ಗಹನತೆಯಿಂದ, ಮತ್ತು ಆಳಗಳಿಂದ ಪ್ರವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಆ ಕಲಾಕೃತಿಯದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಿಯಮವೊಂದು ನಮ್ಮ ಆ ಸಮಯದ ಇಡೀ ಅನುಭವವನ್ನು ಆಳಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ಅನುಭವದ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಆಗೊಮ್ಮೆ ಈಗೊಮ್ಮೆ ಕೇಂದ್ರಸ್ವರದಿಂದ, ಅಥವಾ ಪಾತ್ರದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಹೊರಳುವುದೂ ಉಂಟು. ಆದರೆ ಹೊರಳಿದ ಅನುಭವವು ಪುನಃ ತಿರುಗಿ ತನ್ನ ಮೂಲ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸೇರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಆಗುವುದರಿಂದ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪಾತ್ರವು ವಿಶಾಲವಾಗುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ – ಅದು ವೈವಿಧ್ಯ, ಸಂಕೀರ್ಣತೆ, ಮೊದಲಾದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಶೇಷಗಳನ್ನೂ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಬಹಿರ್ಗಮನಗಳೂ ಕಲ್ಪನಾ

ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಅಂಗಗಳಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಬಹಿರ್ಗಮನವು ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರದ ಸಂತುಲನೆಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ಅತಿ ದೂರ ಹೊರಟು ಹೋದರೆ, ಅಥವಾ ಇಡೀ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗತಿಗೆ ಹೊಂದದಷ್ಟು ಹಿಂಸಾತ್ಮಕವಾದ ವೇಗದಿಂದ ಕೂಡಿದರೆ, ಅಥವಾ ಅದು ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರದಿಂದ ಅತಿಯಾದ ವೈಷಮ್ಯಗತಿಯನ್ನು ಪಡೆದರೆ, ಅನುಭವದ ಏಕತೆಯು ಒಡೆದುಹೋಗಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮೋಸಚಾದ ಅತೃಪ್ತಿಯು ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ನಾವು ಕುರೂಪವೆಂದು ವರ್ಣಿಸಬಹುದು.

ಇದೇ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಗೂ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ರಸವಿರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಇತರ ರಸಗಳಿದ್ದರೂ ಅವು ಆಗೊಮ್ಮೆ ಈಗೊಮ್ಮೆ ಸಂಚರಿಸುತ್ತಾ ಪ್ರಧಾನರಸವನ್ನು ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಪೋಷಿಸುತ್ತವೆ; ಅಥವಾ ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣ ವೈಷಮ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾ, ಪ್ರಧಾನರಸವು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಕೃತಿಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಇದ್ದು ಅದರ ಮೂಲ ಗುಣವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಪ್ರಧಾನ ರಸಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವೆಂದೂ, ಉಳಿದ ಪೋಷಕ ರಸಗಳಿಗೆ ಸಂಚಾರೀ ಭಾವಗಳೆಂದೂ ಹೆಸರು. ಸಂಚಾರೀ ಭಾವವೇ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಬಿಡುವಷ್ಟು, ಅಥವಾ ಅಲಕ್ಷಿಸುವಷ್ಟು, ಶಕ್ತಿವಂತವಾಗಿ ಬೆಳೆದರೆ ಅದು ದೋಷವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನೌಚಿತ್ಯದಿಂದಲೇ ದೋಷವು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆನಂದವರ್ಧನನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ 'ಅನೌಚಿತ್ಯಾದೃತೇ ನಾನ್ಯದ್ರಸಭಂಗಸ್ಯ ಕಾರಣಮ್' (ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ. ಪ್ರ. ೧೪೫). 'ವಾಕ್ಯಮ್ ರಸಾತ್ಮಕಮ್'-ಎಂದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ವಿಶ್ವನಾಥನು, 'ದೋಷಾಸ್ತಸ್ಯಾಪಕರ್ಷಕಾಃ' ಎಂದು ದೋಷವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ (ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ. ೧-೩). ಕಲಾನುಭವವು ಮುಖ್ಯ ರಸದಿಂದ ವಿಕೃತವಾಗುವುದನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ರಸಾಭಾಸವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ರಸಾಭಾಸವು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಯಾವ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ವಿಶದವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯದಲ್ಲದೆ

ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯದಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನಾವು ಆ ವಿವರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ದೋಷವು ರಸಾಭಾಸದಿಂದ ಆಗಲಿ ಅನೌಚಿತ್ಯದಿಂದ ಆಗಲಿ ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ– ಅದೇ ಕಲ್ಪನೆಯ ವಿಕೃತಿ ಅಥವಾ ಅಯೋಗ್ಯತೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ನಮಗೆ ಸಾಕು.

ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಸೀತೆಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಆದರ್ಶವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಕವಿಯು ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕತೆಯು ಬೆಳೆದಂತೆ ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಪಾತ್ರವು ಆದರ್ಶವಾಗಿಯೇ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಶಕ್ತಿವಂತವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರಾವಣನು ತನ್ನ ಸಮಸ್ತ ಐಶ್ವರ್ಯದ ಆಶೆಯನ್ನೂ ತೋರಿಸಿ ಸೀತೆಯ ಪ್ರಣಯವನ್ನು ಯಾಚಿಸುವಾಗ ಅವಳು ಆ ಐಶ್ವರ್ಯಕ್ಕೆ ಮನಸೋತರೆ . . . ತಕ್ಷಣವೇ ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯು ತನ್ನ ಆದರ್ಶದ ಎತ್ತರದಿಂದ ಕೆಳಗೆ ಕುಸಿಯುತ್ತದೆ, ಅನುಭವವು ವಿಸಂಗತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಕುರೂಪ. ಎಷ್ಟೋ ಉತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ಯಾವುದೋ ಉಪಮೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ವಿವರದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಅಥವಾ ಮತ್ತೆ ಯಾವುದೋ ರೀತಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ, ಗೌಣ ವಿಸಂಗತಿಗಳು ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಚೈತನ್ಯಪೂರ್ಣ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಸಂಗತಿಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ರಸಿಕನ ಕಣ್ಣನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವು ಪ್ರಬುದ್ಧ ರಸಿಕನ ಕಲ್ಪನೆಯ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ವಿಸಂಗತಿಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತವೆ.

೨. § ಕುರೂಪಕ್ಕೂ ಮಿಥ್ಯೆಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ

(೧) ಕುರೂಪ ಮತ್ತು ಮಿಥ್ಯೆ, ಇವು ಎರಡೂ ಅಭಾವಾತ್ಮಕ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು. ಆದರೆ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳಿಗೆ ಸೇರದ ಸಂಗತಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಇವುಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಸೇರುವುದಿಲ್ಲ. ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಸೇರದ ವಸ್ತುಗಳು ಆ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಬೇಡಿದರೆ ಮಾತ್ರ ಅವುಗಳು ಮಿಥ್ಯೆ ಅಥವಾ ಕುರೂಪಗಳಾಗುತ್ತವೆ. 'ತನ್ನ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಚಾರದ ಉಳಿದ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಬುದ್ಧಿಯು ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಪ್ರಲಂಬಿ

ಸಿರುವತನಕ ಘರ್ಷಣೆ, ದೋಷ, ಮತ್ತು ಮಿಥ್ಯೆಗಳು ಇರುವುದಿಲ್ಲ.'[1] 'ತನ್ನ ಉಚಿತ ಮತ್ತು ಪೂರ್ಣಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಿಥ್ಯೆಯು ಉಂಟಾಗಬೇಕಾದರೆ, ಒಂದು ಆಂಶಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪೂರ್ಣ ಮತ್ತು ನಿರಪೇಕ್ಷ ಸತ್ಯವೆಂದು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯಬೇಕು.'[2] ಅನೌಚಿತ್ಯವೇ ಮಿಥ್ಯೆಯ ಮತ್ತು ಕುರೂಪದ ಮೂಲ. ಆದರೆ ವೈಚಾರಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಬಂಧವು ಬಹಳ ವಿಸ್ತಾರವಾದುದರಿಂದ ಒಂದು ಅಂಶದ ಅನೌಚಿತ್ಯವನ್ನು ಅನೇಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ತೋರಿಸ ಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಯಾವುದಾದರೊಂದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ನಿಯಮದ ಮಿಥ್ಯವನ್ನು ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದಲೂ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಬಹುದು, ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರ ದಿಂದಲೂ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಬಹುದು. ಅಣುವು ಅವಿಭಾಜ್ಯವಾದುದು ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರ, ಈ ಎರಡರಿಂದಲೂ ಮಿಥ್ಯವೆಂದು ಸಾಧಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಆದರೆ ಕಲೆಯ ಬಂಧವು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ವಾದುದರಿಂದ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ದೋಷವನ್ನು ಅದರ ಬಂಧದ ಇತರ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ತೋರಿಸಬಹುದೇ ಹೊರತು ಮತ್ತೊಂದು ಕಲಾ ಕೃತಿಯು ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಲಾರದು.

(೨) ಇದಲ್ಲದೆ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ನಮಗೆ ಶುದ್ಧ ಜ್ಞಾನವು ಉಂಟಾಗುವ ತನಕ ನಮ್ಮ ನಂಬಿಕೆಯ ಮಿಥ್ಯತೆಯ ಅರಿವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಮಿಥ್ಯದ, ಮಿಥ್ಯತೆಯ ಅರಿವಾಗುವುದು ಜ್ಞಾನವಿಕಾಸದ ಮುಂದಿನ ಮೆಟ್ಟಲಿನ ಗುರುತು. ನಾವು ಮಿಥ್ಯವಾದ ನಂಬಿಕೆಯಲ್ಲಿರಬಹುದು – ಎಂದರೆ ಒಂದು ಆಂಶಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಾಪಕ ಸತ್ಯವೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಿರಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನವಿಸ್ತಾರದ ಇತರ ಅಂಶ ಗಳೊಡನೆ ಈ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಇರುವ ನಿಜವಾದ ಸಂಬಂಧವು ತಿಳಿಯದೆ ನಾವು ಹಾಗೆ ನಂಬಬಹುದು. ಆಗ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನು ನಮ್ಮ ನಂಬಿಕೆಯ ಮಿಥ್ಯತೆಯನ್ನು ನಮಗೆ ತೋರಿಸಬಹುದು. ಆಗ ನಾವು ನಮ್ಮ ನಂಬಿಕೆಯ ದೋಷವನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಎಂದರೆ ಸತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವವನಿಗೆ ಮಿಥ್ಯೆಯು ಮಿಥ್ಯೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮಿಥ್ಯೆಯ

---

1 Joachim: Nature of Truth, 143ನೇ ಪುಟ.

2 Joachim: Logical Studies, 270ನೇ ಪುಟ.

ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿರುವವನಿಗೆ ಅದು ಮಿಥ್ಯೆಯಾಗಿ ಕಾಣುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಿಥ್ಯೆಯು ಸ್ವಪ್ನವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಯು ವಿಸಂಗತಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿದ ತಕ್ಷಣವೇ ನಮಗೆ ಕುರೂಪದ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಸಂಗತಿಯ ಅನುಭವವಾದರೆ ಸಾಕು, ಕುರೂಪವು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಸಂಗತಿಯ ಅನುಭವವೇ ಕುರೂಪ. ಸಾಂಗತ್ಯವು ದೊರೆಯಲೇಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ಮಿಥ್ಯೆಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಿ, ನಮ್ಮ ವಿಚಾರದ ಮಿಥ್ಯೆಯನ್ನು ಅರಿವು ಮಾಡಿಕೊಡಲು ವ್ಯಾಘಾತದ ಅರಿವೊಂದೇ ಸಾಕು, ಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯದ ಬೆಳಕು ಬೀಳುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ವ್ಯಾಘಾತದ ಅರಿವು ನಮ್ಮನ್ನಾಗಲೇ ಸತ್ಯದ ಹೊಸಲಿನವರೆಗೆ ಕರೆದೊಯ್ದಿರುತ್ತದೆ - ವ್ಯಾಘಾತದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಮೇಲೆ ಏರಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲ್ಪನೆಯ ವಿಸಂಗತ ಅನುಭವವು ನಮ್ಮನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಪುನಃ ಎತ್ತುವುದಿಲ್ಲ.

(೩) 'ನಾನು ಒಂದು ತಪ್ಪನ್ನು ಮಾಡಿದೆ'-ಎಂದು ವೈಚಾರಿಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಾಗ ಅದು ಆಗಲೇ ಕಳೆದುಹೋದ ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಿಥ್ಯೆ ಎಂಬುದು ವರ್ತಮಾನದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಜೀವಂತ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ. ಆದರೆ, 'ನಾನು ಕುರೂಪವನ್ನನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ' ಎಂದು ವರ್ತಮಾನಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ನನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಯ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ವಿಸಂಗತವಾಯಿತು, ವಿಸಂಗತವು ಕುರೂಪವಾದುದು, ಆದುದರಿಂದ ನನಗೆ ಕುರೂಪದ ಅನುಭವವಾಯಿತು - ಎಂಬ ಮೂರು ಮಜಲಿನ ಅನುಮಾನದ ಮೂಲಕ ನಮಗೆ ಕುರೂಪದ ಅರಿವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರಿವು, ಇವು ಎರಡೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ವಿಚಾರವು ಅನುಭವದೊಡನೆ ಒಂದಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಲಾರದು. ಅನುಭವದಿಂದ ಒಂದು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ತಾನು ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ವಿಚಾರವು ತನ್ನ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲಾನುಭವದ ಅರಿವು ತಾನು ಬೇರೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲದೆ ಹೂವಿನಲ್ಲಿರುವ ಸುಗಂಧದಂತೆ ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಾಗಿಯೇ - ಅಭಿನ್ನವಾಗಿಯೇ - ಸಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಅರಿವು ಆನಂದದ ಮೂಲಕ ಅಥವಾ ರಸಾನುಭವದ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆನಂದವು ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದಲ್ಲ. ಅದು

ಅನುಭವದ ಆನಂದವಲ್ಲ, **ಅನುಭವವೇ** ಆನಂದ. ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಕುರೂಪವು ಸಂಭವಿಸಿದಾಗಲೂ, ಕುರೂಪವು ಕಲೆಯ ಗತಿಯ ಅರಿವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅದು ಅನುಭವದ ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಾಗಿಯೇ–ಅಭಿನ್ನವಾಗಿ–ಆಗುತ್ತದೆ. ಅನುಭವವು ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತಿರುವವರೆಗೂ ಆ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಅರಿವೂ ಅದರೊಡನೆಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಅರಿವು ರಸದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಆನಂದದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಅನುಭವವು ಉತ್ಕಟ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆಯೇ ನಿಂತು ಹೋದರೆ, ಅಥವಾ ಅದು ವಿಸಂಗತವಾದ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವಹಿಸಿದರೆ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ನೋವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನೋವಿಗೇ ಕುರೂಪವೆನ್ನುವುದು. ಹಿಂದಿನ ಕ್ಷಣದ ಆನಂದವು ಹೆಚ್ಚು ಉತ್ಕಟವಾಗಿದ್ದಷ್ಟೂ ಮುಂದಿನ ಕ್ಷಣದ ಕುರೂಪವು ಅಥವಾ ಅತೃಪ್ತಿಯು ಹೆಚ್ಚು ತೀವ್ರವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನೋವು ಆನಂದಕ್ಕೆ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

೩. § ಅನುಭವಿಯ ಮಿತಿಯಿಂದಲೇ ಆಗುವ ವಿಮೌಲ್ಯಗಳು

ನಾವು ಇನ್ನೂ ಅಪಕ್ವಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವಾಗ ಮಹಾಕೃತಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ತೋರಿಸುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದರೆ ಅನೇಕ ಸಲ ನಮ್ಮ ಮಿತಿಯಿಂದಲೇ ಕುರೂಪದ ಅನುಭವವಾಗುವುದು ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ಚಿಕ್ಕ ವಯಸ್ಸಿನವರಾಗಿದ್ದಾಗ ಬೇಲೂರು ದೇವಾಲಯವನ್ನು ನೋಡಿದ್ದರೆ, ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನೋಡಿದ್ದರೆ, ಪ್ರಾಯಶಃ ನಾವು ಈ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳೇ ನಮಗೆ ಬೇಸರವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುವು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನು? ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯಾದರೂ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಕುರೂಪಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೊಸ ಬೆಳಕನ್ನು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಅನೇಕ ಜನರು ದೈಹಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದ್ದರೂ ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಇನ್ನೂ ಅಪ್ರಬುದ್ಧಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಅಂಥವರ ಕಲ್ಪನೆಯು ಮಹಾಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಕರ್ಷವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಷ್ಟು ಬೆಳೆದಿರುವುದಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಅಂತಹ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವಾಗ ಅಸಂತೃಪ್ತಿಯೇ ಉಂಟಾಗು

ತ್ತದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೊಸಾಂಕೆಯುವರು ಅಪ್ರಬುದ್ಧ ರಸಿಕನ ಕಲ್ಪನಾ ಶಕ್ತಿಗೆ ಮೀರಿದ ಮೂರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾಗೆ: (೧) ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ, (೨) ಆವರೋಧ (tension), ಮತ್ತು (೩) ವೈಶಾಲ್ಯ.[3]

ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಬೊಸಾಂಕೆಯುವರು, ಕಷ್ಟದಾಯಕವಾದ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಸುಲಭ ಸೌಂದರ್ಯ ಎಂಬ ಎರಡು ರೀತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸಲು ನಾವು ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಭಾವಗೀತೆಯು ತನ್ನ ಭಾವವನ್ನೆಲ್ಲ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಂಡು ನಿಂತಿರುವ ಕೃತಿ. ಅದನ್ನು ಮಧುರ ಕಂಠವಿರುವವನು ಸರಳವಾಗಿ ಹಾಡಿದರೆ ಸಾಕು, ಅದರ ಭಾವವೆಲ್ಲ ತತ್‌ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೇ ರಸತಾಳೆ ಕಬ್ಬಿನ ಜಲ್ಲೆಯನ್ನು ಹಿಂಡಿದಾಗ ಕಬ್ಬಿನ ರಸವು ಬರುವಂತೆ ಹರಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಅಪ್ರಬುದ್ಧ ಸಂಗೀತಪ್ರೇಮಿಗೆ ಇದು ತಕ್ಷಣವೇ ಸೊಗಸುತ್ತದೆ; ಆವನ ಕಲ್ಪನೆಯು ಸಂಚಾರವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತದೆ, ಮತ್ತು ತಕ್ಷಣ ಗತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ; ಗೀತೆಯು ತನ್ನ ಬಂಡವಾಳವನ್ನೆಲ್ಲ ಹೆಚ್ಚು ಕಷ್ಟವಿಲ್ಲದೆಯೂ ನಿಧಾನವಿಲ್ಲದೆಯೂ ರಸಿಕನಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿ ತನ್ನ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಅಂತ್ಯವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ ಶಾಂತವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ಸಂಗೀತ ಪ್ರೇಮಿಯು, ವಿದ್ವತ್ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹಾಡುವ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗಾಯನವನ್ನು ಕೇಳಲು ಹೋದರೆ ಅವನಿಗೆ ಬೇರೆಯ ರೀತಿಯ ಅನುಭವವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಗಾಯಕನು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಸ್ವರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಗತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಇನ್ನೂ ನಿಧಾನ. ಅದರ ತಾಳ ಮತ್ತು ನಾದಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಿಕಾಸ, ವಿನ್ಯಾಸ, ಮತ್ತು ಸಂಚಾರಗಳ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಈ ಅಪ್ರಬುದ್ಧನ ಕಲ್ಪನೆಯು ಅನುಸರಿಸಲಾರದು. ಅವನು ಸಂಗೀತಪ್ರೇಮಿಯೇ ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಆ ಕಛೇರಿಗೇ ಹೋಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವನಿಗೆ ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ಆಸ್ಥೆಯಿದೆ. ಅದನ್ನು ಕೇಳಿ ಸವಿಯಬೇಕೆಂಬ ಆಶೆಯಿದೆ. ಗಾಯನದ ಮಧ್ಯೆ ಬರುವ ಒಂದೊಂದು ತುಣುಕುಗಳು, ಒಂದೊಂದು ವರಸೆಗಳು ಆವನಿಗೆ ಹಾ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಆವನ ಕಲ್ಪನೆಯು ಅವುಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿ ಮುಂದೆ ಪ್ರವಹಿಸಲು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಗಾಯಕನು ಬೇರೆಯದೇ

3 Three Lectures on Aesthetics, 87ನೇ ಪುಟ ಮತ್ತು ಮುಂದೆ.

ಆದ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ. ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಸಾಗಿದ ಸಂಗೀತ ಪ್ರೇಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ದಿಕ್ಕು ತೋಚದಂತಾಗಿ, ಅದು ತಾನು ನಡುವೆ ಕಂಡ ಒಂಡು ಸಾಂಗತ್ಯದ ನಂತರ ವಿಸಂಗತಿಯನ್ನೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅವನಿಗೆ ಅತೃಪ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತಹರು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ದ್ವೇಷಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರೂ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ತಾಳ್ಮೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ವಿವರಣೆ ಅಭ್ಯಾಸ ಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಯಾರಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಕಲೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಬಲ್ಲುವು.

ಎರಡನೆಯ ಕಾರಣವಾದ ಅವರೋಧವು ಸಹ ರಸಿಕನ ಮಿತಿಯನ್ನೇ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೌರ್ಬಲ್ಯ'ವೆಂದು ಕರೆದುದು ಇದನ್ನೇ. ಕಲಾನುಭವದ ಸಂವೇದನಾಪ್ರವಾಹವು ಅತಿ ಪ್ರಚಂಡವಾಗಿ ಸಾಗಿದ್ದಾಗ, ಅದರ ಸಶಕ್ತ ಅನುಭವವನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದೆ ಸಾಗಲು, ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಅಂತರವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರಲು ರಸಿಕನಲ್ಲಿ ಉಚ್ಚ ಮಟ್ಟದ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯಿರಬೇಕು. ರಸಿಕನ ಕಲ್ಪನೆಯು ಸಾಕಷ್ಟು ಶಕ್ತ ವಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ವಿಸಂಗತವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೆ ಒಥೆಲೋ ನಾಟಕ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಅಯಾಗೋ ಒಥೆಲೋವಿನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವನ್ನು ಬಿತ್ತುತ್ತಿದ್ದ. ಒಥೆಲೋ ಅದನ್ನು ನಂಬಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದ. ಇದನ್ನು ನೋಡುನೋಡುತ್ತಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದ್ದ ಮುದುಕಿ ಯೊಬ್ಬಳು, 'ಲೋ ಕರೀ ಕತ್ತೇ, ಅವನು ಹೇಳೋದು ಸುಳ್ಳು ಅಂತ ನಿನಗೆ ತಿಳಿಯೋದಿಲ್ಲವೆ? ಅವನು ಕೇಡಿಗ ಮುಂಡೇಗಂಡ. ಎಚ್ಚರಿಕೆ' ಎಂದು ಕೂಗಿಕೊಂಡಳು. ಆ ಮುದುಕಿಯ ಒಳ್ಳೆಯ ಹೃದಯವನ್ನು ನಾವು ಮೆಚ್ಚುತ್ತೇವೆಯಾದರೂ ಅವಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗದಲ್ಲಿರಲು ಅನರ್ಹಳು ಎಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದ. ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಭಾವಗಳು ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ನುಗ್ಗಿ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳ ಹೊಡೆತ ವನ್ನು ಸಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಬಲವಾದ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯೇ ಬೇಕು. ಅದು ಭಾವನೆಯ ಮೇಲೆ ಮಾಡುವ ಅವರೋಧವನ್ನು ಸಹಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ ದವರು ಕಲಾನುಭವದ ಮಟ್ಟದಿಂದ ತತ್‌ಕ್ಷಣ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಬಿದ್ದು ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಆಗುವ ಅಸಂತೃಪ್ತಿಯಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಆ

ಕಲಾಕೃತಿಯು ಕುರೂಪವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗದಿಂದ ಕೂಗಿಕೊಂಡ ಮುದುಕಿಯು ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ, 'ಇದೊಂದು ಕೆಟ್ಟ ನಾಟಕ' ಎಂದು ಬೈದುಕೊಂಡು ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿದ್ದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ.

ರಸಿಕನ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವೈಶಾಲ್ಯವಿಲ್ಲದಿರುವುದೂ ಕೆಲವು ಸಲ ಕುರೂಪಾನುಭವದ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಓದುಗರಿಗೆ ಕೆಲವು ರೀತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಮಾತ್ರ ಹಿಡಿಸುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಕೆಲವು ರೀತಿಯ ಸಂಗೀತವು ಮಾತ್ರ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವರಿಗೆ ಕೆಲವು ರೀತಿಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಿಯವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತ ದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಘರಾಣೆಯವರು ಮತ್ತೊಂದು ಘರಾಣೆಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಯನ್ನು ಕೇಳುವಾಗ ಮೂಗು ಮುರಿಯುತ್ತಾರೆ. ಸದಾ ಗಂಭೀರವಾದ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಒಂದು ದಿನ ಸುಖಾಂತವಾದ ಹಾಸ್ಯನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೋದರೆ ಅದರ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪರಿಕ್ರಮಕ್ಕೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವನಿಗೆ ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಭ್ಯಾಸವು ಅವನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬೆಳೆಯಲು ಹದಗೊಳಿ ಸಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಗತಿ, ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಆಳ, ವಿಸ್ತಾರ, ಮತ್ತು ಗುರುತ್ವ ಗಳೇ ಒಂದು ವಿಧವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯೇ ಆದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅವನ ಮನೋಧರ್ಮವೇ ಬೇರೆಯಾಗಿರ ಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ಅವನಿಗೆ ಪ್ರಿಯವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸದಾ ಗಂಭೀರವಾದ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ತನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಯ ಹದವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡವನು ಹಾಸ್ಯನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೋದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧ ವಾದ ಜಗತ್ತೇ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅವನು ತನ್ನ ಸಕಲ ಪೂರ್ವ ವಿಶ್ವಾಸಗಳನ್ನೂ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡೇ ಹಾಸ್ಯನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೋಗಬೇಕು. ವಿದೂಷಕನು (fool) ರಾಜನ ವೇಷವನ್ನು ಧರಿಸಿ ಬಂದು ರಾಣಿಗೇ ಬೇಸ್ತು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ, ರಾಣಿಯ ಸಖಿಯು ಸಾರ್ವಭೌಮ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಯನ್ನೇ ಕೀಟಲೆಮಾಡಿ ಪಾಡು ಹತ್ತಿಸುತ್ತಾಳೆ, ಸರ್ವ ಜಗತ್ತಿನ ನಿಯಾಮಕನಾದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಭಗವಂತನೇ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಏಕಪತ್ನೀ ಕಾಯಿದೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ನರಳುತ್ತಾನೆ – ಹೊಸ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ 'ಇದೆಲ್ಲ ಸಂಭವನೀಯವೆ?' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಎದ್ದುನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅವನ

ಕಲ್ಪನೆಯು ಹೊಸ ನಾಟಕದ ಸಾಂಗತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಸಂಗತವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಗುರುತು. ಹೀಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿನ ವೈಶಾಲ್ಯವಿಲ್ಲದಿರುವುದೇ ಹೀಗೆ ಆಗುವುದರ ಕಾರಣ. ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಸವಿಯಲಾರದವನ ಕಲ್ಪನೆಯು ಆ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಡಿಲುಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ; ಅದು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಕಲೆಯ ಕಲ್ಪನಾರಚನೆಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲಾರದೆ ತನ್ನಲ್ಲಿ ತಾನು ವಿಸಂಗತಿಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅವನಿಗೆ ಕಲೆಯ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠೆಯಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಬೊಸಾಂಕೆಯವರು ಹೇಳುವ ಈ ಮೂರು ಕಾರಣಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮಿತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅವು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ ಎಂದು ಬೊಸಾಂಕೆಯವರು ಸಹ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ವಿವರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕೊಡುವುದು ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯು ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅವುಗಳ ವಿವರಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವು ಇಷ್ಟು: ಕಲ್ಪನೆಯು ತನ್ನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ವಿಸಂಗತವಾದರೆ ಕುರೂಪದ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ; ಈ ವಿಸಂಗತಿಯು, ಕಲ್ಪನೆಯ ಗತಿಯು ತಕ್ಷಣ ಪ್ರಲಂಬಿತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಉಂಟಾಗಬಹುದು–ಅಥವಾ ಕಲ್ಪನೆಯ ವಿಕೃತಿಯಿಂದಲಾದರೂ ಉದ್ಭವಿಸಬಹುದು.

ಅನುಭವಿಯ ಮಿತಿಯಿಂದ ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಕುರೂಪವು ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆನ್ನುವ ಅಂಶಕ್ಕೆ ವೈಚಾರಿಕ ಪ್ರತಿಭಾಗವೂ ಇದೆ. ದೋಷವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವುದು ಎಷ್ಟು ಮಿಥ್ಯವೋ ಒಂದು ಸತ್ಯವನ್ನು ಸುಳ್ಳೆಂದು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಿಥ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ವಿಜ್ಞಾನವೊಂದೇ ಜಗತ್ತಿನ ಸಮಸ್ತ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ವಿವರಿಸಬಲ್ಲುದೆಂಬ ಅಂಧ ವಿಶ್ವಾಸದಿಂದ ವಿಜ್ಞಾನಿಯೊಬ್ಬನು ಜ್ಞಾನದ ಇತರ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ತನ್ನ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ತುರುಕಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬಹುದು. ಕೆಲವು ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಪರಿಕಲ್ಪಿತ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಈಶ್ವರಶಾಸ್ತ್ರ(theology)ಗಳ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಜ್ಯೋತಿಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ, ಹಸ್ತಮುದ್ರಿಕಾಶಾಸ್ತ್ರ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳ ಸತ್ಯವೆಷ್ಟು? ಇತರ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಜ್ಞಾನಗಳು ಮುಟ್ಟಿರುವ

ನಿಖರತೆಯನ್ನು ಈ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಸಾಧಿಸಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಿಜವಾದರೂ, ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮಿಥ್ಯೆ ಎಂದು ಅವುಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದು ಭೌತ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನಿಗೆ ಸಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. 'ಆ ವಿಷಯವು ನನಗೆ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ', ಅಥವಾ 'ಅವುಗಳು ಇನ್ನೂ ಸಾಕಷ್ಟು ನಿಖರವಾಗಿ ಬೆಳೆದ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲ'–ಎಂಬುದು ಮಾತ್ರ ಸಲ್ಲುವ ಮಾತು. ಇದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಉದ್ಯಮದ ಆರ್ಥಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ರಾಷ್ಟ್ರಸ್ವಾಮ್ಯವಾದೀ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನೂ ಆಧಾರ ರಹಿತವಾದುದೆಂದು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಕೊಡಬಹುದು. ಅಜ್ಞಾನ ದಿಂದ ಅಸತ್ಯವನ್ನು ಸತ್ಯವೆಂದು ಗಣಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ದೋಷಯುತ ವಾದುದೋ, ಹಾಗೆಯೇ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅಸತ್ಯವೆನ್ನುವುದೂ ದೋಷಯುತ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಲೋಚಕನ ಮಿತಿಯಿಂದ ಅನೇಕ ಸಲ ಇಂತಹ ದೋಷವು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ.

೪. § ಮಿಥ್ಯೆ ಮತ್ತು ಕುರೂಪಗಳ ವಾಸ್ತವತೆ

ನಮ್ಮ ವಿಚಾರಶಕ್ತಿ ಎಷ್ಟು ಚುರುಕಾಗಿದ್ದರೂ, ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ ಎಷ್ಟು ವಿಶಾಲವಾಗಿದ್ದರೂ, ಮಿಥ್ಯೆ ಮತ್ತು ಕುರೂಪಗಳು ನಮ್ಮ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಸಲ ಆಗುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಈ ಎರಡು ವಿವರ್ಣಗಳು ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಇರದ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವೇ ಎಂದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವಿಚಾರವಂತನೂ ಕೇಳಬಹುದು. ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆ, ಇವು ಎರಡೂ ಯಾವುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಹೊರಡುತ್ತವೆಯೋ ಆ ಸತ್ತಾಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ, ಮತ್ತು ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಪ್ರತ್ಯಯವು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಮಿಥ್ಯೆ ಮತ್ತು ಕುರೂಪ ಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿದ ನಂತರ, ನಾವು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಉತ್ತರಿಸಬೇಕು.

ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ಮೊದಲು ವಿವೇಚಿಸಬಹುದು. ಸತ್ತಾವು ಮಿಥ್ಯೆಯೂ ಕುರೂಪವೂ ಆಗಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಪೂರ್ವಾಂಗವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿ ನಾವು ಕೇಳಬಹುದು: ಸತ್ತಾವು ಮಿಥ್ಯೆ

ಯಾಗಿರಬಲ್ಲುದೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅವಲೋಕಿಸಬೇಕು. ಸತ್ತಾವು ಸತ್ಯವಾಗಬಲ್ಲುದೆ? ಅಥವಾ ಸತ್ಯವು ಸತ್ತಾ ಆಗಬಲ್ಲುದೆ? ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ನಾವು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಸತ್ತಾದ ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣ ವೈಚಾರಿಕ ವರ್ಣನೆಗೆ ಸತ್ಯವೆಂದು ಹೆಸರು. ಸತ್ಯವು ತನ್ನ ಮೂಲ ಗುಣದಲ್ಲಿ ಸತ್ತಾವನ್ನು ಹೋತರೂ, ಅದು ವಿಚಾರದಿಂದ ಕಲ್ಪಿತವಾದ ವರ್ಣನೆ ಮಾತ್ರ. ಸತ್ಯವು ಸತ್ಯವಾಗಿ ಉಳಿಯಬೇಕಾದರೆ ಅದು ವರ್ಣನೆಯ ಅಂತಸ್ತನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಸತ್ತಾದಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಲಾರದು. ವರ್ಣನೆಯೇ ಸತ್ತಾದಲ್ಲಿ ಒಂದಾದರೆ ಆಗ ಸತ್ಯವೆಂಬುದು ವೈಚಾರಿಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸತ್ತಾವು ಈ ವರ್ಣನೆಯ ಗುಣವನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊರಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ಇದರ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಸಮಸ್ತವೂ ಸತ್ತಾದ ಒಂದು ಅಂಶವಾಗಿದ್ದರೆ ಈ ವರ್ಣನೆಯೂ ಅದರ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿರಬೇಕು. ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯಾರ್ಥದ ವಿವರಣೆ. ಆದರೆ ವರ್ಣನೆಯು ತನ್ನ ವಿಶೇಷ ಗುಣಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡರೆ ಆಗ ತನಗೂ ತಾನು ವರ್ಣಿಸುವ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಇರಬೇಕಾದ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆಗ ಅದು ವರ್ಣನೆಯೇ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂದರೆ: ಸತ್ತಾವು ಮಿಥ್ಯೆಯಾಗಬಲ್ಲುದೆ? ಅದು ಸತ್ಯವಾಗುವ ಸಂದರ್ಭವೇ ಇಲ್ಲದಿರುವಾಗ ಮಿಥ್ಯೆಯಾಗುವುದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ಸತ್ತಾವು ನಮ್ಮ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಗೋಚರಿಸುವ ರೀತಿಗೆ ಸತ್ಯವೆಂದು ಹೆಸರು. ಸಾಂಬಂಧಿಕ ವಿಚಾರವು ಸತ್ತಾದೊಡನೆ ಒಂದಾಗದಿದ್ದರೂ ಅದು ಅದಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದೆ. ಅದು ಸತ್ತಾದ ಅಮೂರ್ತ ವರ್ಣನೆಯಾದರೂ ಅದರ ವರ್ಣನೆಯ ಅಂತಸ್ತನ್ನು ಸತ್ತಾವೇ ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಮಿಥ್ಯೆಯು ತಾನೂ ಸತ್ತಾದ ವರ್ಣನೆಯೇ ಎಂಬ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಡುವೆಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರದ ಇತರ ಭಾಗಗಳೇ ಕೊಂದುಬಿಡುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅದು ನಿರಾಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ವರ್ಣನೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯವು ಸತ್ತಾದಿಂದ ಸ್ವೀಕೃತವಾದ ವರ್ಣನೆಯಾದರೆ ಮಿಥ್ಯೆಯು ನಿರಾಕೃತ ವರ್ಣನೆ.

ಆದರೂ ಮಿಥ್ಯೆಯ ಪರವಾಗಿ ನಾವು ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸ

ಬೇಕು. ಮಿಥ್ಯೆಯು ಅಸ್ವೀಕೃತ ವರ್ಣನೆ, ತನ್ನ ಪ್ರಯತ್ನದ ಮಧ್ಯಹಂತದಲ್ಲಿಯೇ ಅಸಫಲವಾದ ಅಭ್ಯರ್ಥಿ. ಆದರೂ ಅದು ಹುಟ್ಟಿ ಆ ಮಟ್ಟದವರೆಗಾದರೂ ಬದುಕಿದುದು ಹೇಗೆ? ಅದರ ಅರೆ-ಆಯುಷ್ಯದ ಸತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ನಿರಾಕರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯೋಚಿಸಿದಾಗ ಮಿಥ್ಯೆಯ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕು. ಮಿಥ್ಯೆಯು ಸತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಕೀಳು ಅಂತಸ್ತಿನದಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಸತ್ಯವು ಮಿಥ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಸಾಪೇಕ್ಷಿಕವಾಗಿ ಉಚ್ಚವಾದುದೇ ವಿನಾ, ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸತ್ತಾದಲ್ಲಿ ಏಕವಾಗಲಾರದು. ವಿಚಾರವು ಸಾಧಿಸುವ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಸತ್ಯದ ಮೌಲ್ಯವು ಇಷ್ಟೇಯೆ? ಈ ಸತ್ಯವೂ ಉನ್ನತ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಒಂದು ತೆರನಾದ ಮಿಥ್ಯವೆ? ನಿರಪೇಕ್ಷವಾದ ಅಥವಾ ಅದ್ವೈತವಾದವು ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಒಪ್ಪಿ, ಮಿಥ್ಯೆಯನ್ನು ಅನಿರ್ವಚನೀಯವೆಂದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ. (ಈ ವಿಚಾರದ ಮುಂದಿನ ಘಟ್ಟವನ್ನು ನಾವು ಹತ್ತನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.)

ಸತ್ಯದ ಬಗೆಗೂ ಮಿಥ್ಯದ ಬಗೆಗೂ ಹಾಕಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೇ ನಾವು ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಕುರೂಪದ ಬಗೆಗೂ ಕೇಳಬಹುದು. ಸತ್ತಾವು ಸುಂದರವಾದುದೇ ಅಥವಾ ಕುರೂಪವಾದುದೇ? ಅದು ಸುಂದರವಾದುದೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ವೈಚಾರಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯದಿಂದ ಸತ್ತಾವನ್ನು **ಅರಿಯುವುದು** ಸತ್ಯವಾದರೆ, ಅದನ್ನು ಕಲ್ಪನೆಯ ಸಾಂಗತ್ಯದಿಂದ **ಅನುಭವಿಸುವುದು** ಸೌಂದರ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಚಾರವು ಸತ್ತಾವನ್ನು ಅನುಭವದ ಮೂರ್ತತೆಯಲ್ಲಿ ತಂದುಕೊಡಲಾರದು. ಆದರೆ ಕಲ್ಪನೆಯು ಅದನ್ನು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ವಿಚಾರವು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಒಡಕನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಂಡು ಕಲ್ಪನೆಯು ಏಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದರೂ, ಅದನ್ನು ಸತ್ತಾದೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯಗೊಳಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಲೆಯು ಸಮಗ್ರ ಅನುಭವವಲ್ಲ. ನೈತಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ಮೊದಲಾದ ಅನುಭವದ ಇತರ ಮುಖಗಳನ್ನು ಕಲೆಯು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವಂತೆ ಅದು ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ ಸಹೋದರವೇ ಹೊರತು ಅದೇ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದವಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಕಲೆಯು ಸಾಧಿಸುವ ಸತ್ತಾವು ಅದರ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ಉಪಾಧಿಸ್ಥವಾದುದು. ಹೀಗಾಗಿ, ಸೌಂದರ್ಯವು ಸತ್ತಾ ಆಗಲಾರದು. ಆದರೆ ವೈಚಾರಿಕ

ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ, ಕಲೆಯು ಸತ್ತ್ವದ ಒಂದಂಶವೆಂದು ಹೆಚ್ಚು ವಿಶ್ವಾಸದಿಂದ ಹೇಳಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಕಲಾನುಭವವು ಸತ್ಯದಂತೆ ಸತ್ತ್ವದ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲ, ಸತ್ತ್ವದ ಅನುಭವವೇ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ತೊಂದರೆಯಿದೆ. ಸತ್ತ್ವವು ಸುಂದರವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದರೂ, ಕಲ್ಪನೆಯ ಸಾಂಗತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಸತ್ತ್ವಕ್ಕಷ್ಟೇ ನಾವು ಈ ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ವೈಚಾರಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಅಂತರ್ಗುಣದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಎನಿಸಿದರೂ ಅದು ಸಾಂಗತ್ಯವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದೊಂದು ಆಕಾರ ನಿರ್ಬಂಧಗಳಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಸತ್ತ್ವದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಬೌದ್ಧಿಕ ಅಧ್ಯಾರೋಪವಾಗುತ್ತದೆ. ಸತ್ತ್ವವು ಅಸಂಗತವಲ್ಲ ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದು ಸಂಗತವೆನ್ನುವಾಗ ನಾವು ಬೌದ್ಧಿಕ ಸ್ತರದಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತುಬಿಡುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಕಲಾನುಭವದ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅದರ ಸಾಂಗತ್ಯವು ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ಅದು ಸಾಂಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅತೀತವಾದ ಅನುಭವವೆನ್ನುವುದು ನಿಜ.

ಈ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿರುವುದು ಸತ್ತ್ವವು ಕುರೂಪವೇ ಮತ್ತು ಮಿಥ್ಯವೇ ಎಂದು. ಆದರೆ ನಾವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅದರ ಸತ್ಯದ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯದ ಮುಖಗಳನ್ನೇ ಚರ್ಚಿಸಿದೆವು. ಆದರಿಂದ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಹೇಳಿದಂತೆ ಆಯಿತು. ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣವೂ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಾಂಗತ್ಯಾತೀತವೂ ಆದ ಕಲಾನುಭವವು ನಡುವೆ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ವಿಸಂಗತವಾಗಿ, ಅನುಭವವು ಸಾಂಗತ್ಯಾತೀತವಾದ ಎತ್ತರದಿಂದ ವಿಸಂಗತಿಯ ಆಳಕ್ಕೆ ಪತನವಾದರೆ ಅದು ಸತ್ತ್ವದ ಅನುಭವವೆನಿಸಬಲ್ಲುದೆ? ಕಲಾನುಭವವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸತ್ತ್ವ ಆಗದಿದ್ದರೂ ಅದು ಕನಿಷ್ಠಪಕ್ಷ ಸತ್ತ್ವದ ಸ್ವರೂಪವಾದುದು – ಅದರ ವರ್ಣನೆ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲುದು. ಆದರೆ ಕುರೂಪಕ್ಕೆ ಅದರ ವರ್ಣನೆ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಯೋಗ್ಯತೆಯೂ ಇಲ್ಲ.

೫. § ಇವೆರಡೂ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳಿಗೆ ಅವಶ್ಯಕವೆ?

ಹಿಂದಿನ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಬಹುದು: ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳು ಮಿಥ್ಯವನ್ನೂ ಕುರೂಪವನ್ನೂ

ಧ್ವನಿಸುತ್ತವೆಯೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೂ ಅರ್ಥಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಎರಡು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ಒಡೆಯಬಹುದು: (೧) ಮಿಥ್ಯೆ ಮತ್ತು ಕುರೂಪಗಳು, ಭಾವಾತ್ಮಕವಾದ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳು ಧ್ವನಿಸುವ ಭಾವಾತ್ಮಕ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳೆ? ಮತ್ತು (೨) ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳಿಗೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮಿಥ್ಯೆ ಕುರೂಪಗಳು ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕವಾದ ಸ್ಥಿತಿಗಳೆ?

(೧) ಮಿಥ್ಯೆ ಮತ್ತು ಕುರೂಪಗಳು ಸತ್ಯವನ್ನೂ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೂ ಧ್ವನಿಸುವುದು ನಿಜ. ಆಲೋಚನೆಯ ಅಥವಾ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಜ್ಞಾನದ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ವಿಸಂಗತಿಯ ಅರಿವಾದೊಡನೆಯೇ ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಸೂಚನೆಯಾಗುತ್ತದೆ; ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸತ್ಯವು ಗೋಚರವಾಗದಿದ್ದರೂ ಮಿಥ್ಯೆಯ ಮಿಥ್ಯತೆಯು ಅರಿವಾದರೆ ಸಾಕು, ಸತ್ಯವು ಕೊನೆಯಪಕ್ಷ ಮನಸ್ಸಿಗೆ **ಧ್ವನಿತ**ವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಲ್ಪನೆಯ ಗತಿಯು ವಿಸಂಗತಿಗೆ ತಿರುಗಿದೊಡನೆಯೇ ಕುರೂಪದ ಅನುಭವವಾಗುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಸರಿಯಾಗಿ ಸಾಗಿದ್ದರೆ ಅನುಭವವು ಮುಂದೆ ಪ್ರವಹಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಸಂಗತ ಪಾತ್ರವೂ ಧ್ವನಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಕುರೂಪವು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸತ್ಯವು ಮಿಥ್ಯೆಯನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಸೌಂದರ್ಯವೂ ಕುರೂಪವನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕತ್ತಲೆಯು ಬೆಳಕಿನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆಯೇ ವಿನಾ ಬೆಳಕು ಇರುವಾಗ ಕತ್ತಲೆಯ ಕಲ್ಪನೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮೂಲಭೂತ ತಾರ್ಕಿಕ ನಿಯಮವಿದೆ. ಅಭಾವವು ಅನುಪಸ್ಥಿತವಾದ ಭಾವಕ್ಕೆ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದುದು; ಏಕೆಂದರೆ ಅನುಪಸ್ಥಿತಭಾವವು ಒಂದೇ ಒಂದು. ಆದರೆ ಭಾವವು ಅಭಾವಕ್ಕೆ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದುದಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಸ್ವತಃ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಸ್ವತಃ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲಾರದು. ಆದುದರಿಂದ ಮಿಥ್ಯೆಯೂ ಕುರೂಪವೂ ಭಾವಾತ್ಮಕ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳಲ್ಲ, ತಾವು ಗಳಿಸಬೇಕೆಂದು ಹೊರಟ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಂದ ತಿರಸ್ಕೃತವಾದುವುಗಳು ಮಾತ್ರ.

(೨) ಸತ್ಯಕ್ಕೂ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೂ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮಿಥ್ಯೆಯೂ ಕುರೂಪವೂ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕವಾದ ಸ್ಥಿತಿಗಳೇ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಸಹ ಉತ್ತರವು ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿತವಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ನಾವು ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು

ನೋಡಬಹುದು. ಮೂಲ ಬಂಧದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಹೋಗುವುದೇ ಕುರೂಪ. ಒಂದು ಕವನದ ಛಂದಸ್ಸು ಬೆಳೆಯುವಾಗ ಮೊದಲು ಸಮಪ್ರಮಾಣದ ಕೆಲವು ಪಂಙ್ತಿಗಳು ಬಂದು ಒಂದು ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತವೆ. ನಂತರ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆಯೇ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದ ಪಂಙ್ತಿಯು ಬೆಳೆದು ಮೂಲ ಚೌಕಟ್ಟನಿಂದ ಹೊರಗೆ ಹೋಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೇನು, ಮೂಲ ಚೌಕಟ್ಟು ಒಡೆದುಹೋಯಿತು ಎನ್ನುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಅದು ಹಿಂತಿರುಗಿ ಬಂದು ಮೂಲವನ್ನು ಸೇರಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಮೂಲದ ಏಕತೆಯಿಂದ ಬಹಿರ್ಗಮನಗಳಾಗುವುದರಿಂದಲೇ ಛಂದಸ್ಸು ತನ್ನ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ಬಹಿರ್ಗಮನವು ಇಡೀ ಬಂಧದ ಒಂದು ಅಂಶವಾಗುತ್ತಾ ಸಾಗುವುದರಿಂದ ಅದು ಸೌಂದರ್ಯದ ಒಂದು ಭಾಗವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗದೆ ಅದು ಮೂಲದ ಏಕತೆಯನ್ನು ಒಡೆದುಹಾಕಿದರೆ ಕುರೂಪಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕುರೂಪವು ಸೌಂದರ್ಯದ ಒಂದು ಅವಶ್ಯಕ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವಿಚಾರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಮೂಲ ನಿಯಮವು ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಾ ಮೂಲದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಹೊಸ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು ಸೇರುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ವಿಚಾರವು ಬೆಳೆಯುವ ಕ್ರಮವೇ ಹೀಗೆ. ಹೊಸದಾಗಿ ಸೇರುವ ಪ್ರತ್ಯಯವು ಅಯೋಗ್ಯವಾಗದೆ ವಿಸಂಗತವಾಗದೆ ಇರುವ ತನಕ ಅದು ಮೂಲ ಸತ್ಯದ ಒಂದು ಭಾಗವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಮಿಥ್ಯೆಯು ಸಹ ಸತ್ಯದ ಅವಶ್ಯಕ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಲಾರದು.

೬. § ಕುರೂಪ, ಮಿಥ್ಯೆ, ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಸಂಘರ್ಷ

ಕಲಾನುಭವಕ್ಕೂ ನೈತಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಕಲೆಯ ಕೆಲವು ಅತ್ಯಾಧುನಿಕ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ತನ್ನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಆಳದಿಂದ ಬರುವ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಯಾವ ಬದಲಾವಣೆಗೂ ಗುರಿಪಡಿಸದೆ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವುದೇ ಕಲಾವಿದನ ಗುರಿಯಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು ಈ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳ ವಾದ. ಹೀಗಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಯುಗದ ಐರೋಪ್ಯ ಕಲಾದರ್ಶನಕ್ಕೂ ಈ ಆಧುನಿಕ ವಿಚಾರಧಾರೆಗೂ ಒಂದು ಏಕಾಏಕೀ ಬದಲಾವಣೆಯುಂಟಾಗಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲಾ

ವಿದನು ಸತ್ಯವನ್ನೂ ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಗೌರವಿಸುತ್ತಾನೆಯೇ ಹೊರತು ಸೌಂದರ್ಯವೆಂಬ ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನಲ್ಲ. ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಕರು ಅಂತಃಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಉಪಯೋಗಿಸುವಂತಹ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನೇ ಕಲಾವಿದರೂ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಗುವು ತನ್ನ ತಾಯಿಗೆ ಮುದ್ದಿಡುವಾಗ ಅದರ ಮೂಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಲೈಂಗಿಕವಾದುದು ಎಂಬ ಫ್ರಾಯ್ಡನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನನುಸರಿಸಿ, ಕಲಾವಿದನು ಮಗುವಿನ ಮುಖದಲ್ಲಿ, ವಯಸ್ಕನೊಬ್ಬನು ತನ್ನ ಪ್ರೇಯಸಿಯನ್ನು ಲೈಂಗಿಕ ಅಭೀಪ್ಸೆಯಿಂದ ಚುಂಬಿಸುವಾಗ ಇರುವ ಭಾವನೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಚಿತ್ರದ ಮಗು, ತಾಯಿ, ಸುತ್ತಲಿನ ಆವರಣವೂ, ವಿಕೃತವಾದ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಅಂತರಾರ್ಥವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತತ್‌ಕ್ಷಣ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರ ಅಂತರಾರ್ಥವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದಾಗ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ದಿಙ್ಮೂಢರಾಗುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕುರೂಪವೆಂದು ಧಿಕ್ಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅಂತಹ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿನ ಸೌಂದರ್ಯಕ ಅಂತರವಾಗಲಿ ನಿರ್ಮಮತೆಯಾಗಲಿ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಈ ವಿಚಾರಧಾರೆಯ ಕಲಾವಿದರು ಪ್ರತ್ಯಾರೋಪವನ್ನು ಹೊರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಉಪವಾಸ್ತವವಾದೀ ಕಲಾವಿದನು ಸರಿಯೋ ಅಥವಾ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಶ್ಲಾಘ್ಯನೋ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ನೀತಿಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾಸವು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸುಂದರವಾಗಿರಬಹುದಾದ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಹೇಗೆ ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಕುರೂಪವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದಷ್ಟೇ ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಅಂಶ. ತಾನು ಸತ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವವನು ಎಂಬ ಉಪವಾಸ್ತವವಾದಿಯ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಏನೂ ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಪುರಾತನ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಯುಗದ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿದರು, ಮಧ್ಯಯುಗದ ಐರೋಪ್ಯ ಕಲಾವಿದರುಗಳು ಸಹ, ತಾವು ಸತ್ಯವೆಂದು ನಂಬಿದುದನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರು. ಪೂರ್ಣಶಾಂತಿ, ವಿಶ್ವಚೇತನದ ನೃತ್ಯ, ಈಶ್ವರೀಪ್ರಸಾದ, ಚಿರಂತನ ಮುಕ್ತಿ, ಪುನರಾವತಾರ, ಮೊದಲಾಗಿ ತಾವು ಆತ್ಮಪೂರ್ವಕ

ವಾಗಿ ನಂಬಿದ್ದ ಸತ್ಯಗಳನ್ನೇ ಆ ಕಾಲದ ಕಲಾವಿದರು ತಕ್ಕ ಸಂಕೇತಗಳಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಿದರು. ಉಪವಾಸ್ತವವಾದಿಯು ಸಹ ತಾನು ನಂಬುವ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದೆಂದು ತಾನು ಭಾವಿಸುವ ಸಂಕೇತಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಕಣ್ಣನ್ನೂ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ ಉಪವಾಸ್ತವವಾದಿಯ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಬೇರೆಡೆಗೆ ತಿರುಗಿಸಿ ವಿಕೃತಗೊಳಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಯಾವುದು, ಎಂಬುದೇ ನಮ್ಮ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ಸೌಂದರ್ಯವು ಕಲ್ಪನೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯಾದರೂ, ಅದು ಇತರ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡಿದಂತೆ, ಅದು ಸತ್ಯದಿಂದ ತುಂಬಿದೆ. ಆ ಸತ್ಯವು ದಾರ್ಶನಿಕವಾಗಿರಬಹುದು, ಮೌಲಿಕವಾಗಿರಬಹುದು. ಸೌಂದರ್ಯಕ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸತ್ಯಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅವು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಹೊರಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವೆಲ್ಲವೂ ಒಂದು ಏಕತೆಯ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಮಿಳಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ತನ್ನ ವಸ್ತುವಿನ ಬಗೆಗೆ ಹುಟ್ಟಬಹುದಾದ ಅಪನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಇಚ್ಛಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಪ್ರಲಂಬಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯು ಸೌಂದರ್ಯಕ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಶಕ್ತಿಗೂ ಒಂದು ಮಿತಿಯುಂಟು. ಕಲಾಕೃತಿಯ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವು ಕಲ್ಪನೆಯ ಈ ಶಕ್ತಿಗೆ ಮೀರಿದುದಾದರೆ, ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಈ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ನಮ್ಮ ನಿಜಜೀವನದ ಮೌಲ್ಯದೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಲು ತಕ್ಷಣ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಹೋಲಿಕೆಯ ಪ್ರಯತ್ನವು–ಸ್ವಶಾಸಿತ ಸೌಂದರ್ಯಕ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹೊರಜಗತ್ತಿನ ಮಾನದಂಡದೆದುರು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ತನ್ನ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಒತ್ತಾಯಪಡಿಸುವುದು – ಅದರ ಏಕತೆಯನ್ನು ಒಡೆದುಹಾಕಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ, ಕಲ್ಪನೆಯು ಸ್ವಶಾಸೀ ನಿಯಮಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಒಂದು ಓಘವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ; ಆದರೆ ತನಗೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಸಮಾಪ್ತವಾಗುವ ಮೊದಲೇ ಅದರ ಗತಿಯು ಪ್ರಲಂಬಿತವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ; ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, ನಮಗೆ ಕುರೂಪದ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗುವುದು ರಸಿಕನ ಮಿತಿಯಿಂದಲೇ ಇರಬಹುದು. ನಾವು ಅಸೌಂದರ್ಯಕ ನಿರಸನಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದರೊಳಗೇ ಅನುಭವದ ಭಾವಾತ್ಮಕವಾದ ಸೌಂದರ್ಯಕಶಕ್ತಿಯು ಮಾಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಬಟ್ರ್ರ್ಯಾಂಡ್

ಮಾರಿಸ್‌ರವರು ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ:[4] ಸಿಫಿಲಿಸ್ ರೋಗದಿಂದ ನರಳುವವರಿಗೇ ಒಂದು ಕಾಲೊನಿಯಿತ್ತು. ಆ ಕಾಲೊನಿಗೇ ಒಂದು ಪುಟ್ಟ ಚರ್ಚನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸಿದ್ದರು. ಮಥಿಯಾಸ್ ಗ್ರ್ಯೂನ್‌ವಾಲ್ಡ್ ಎಂಬ ಚಿತ್ರಕಾರನು ಆ ಚರ್ಚಿನ ಪೀಠದ ಗೋಡೆಯ ಮೇಲೆ ಏಸುವಿನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆದ. ಏಸುವು ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಕಷ್ಟವನ್ನೂ ತಾನೇ ಹೊತ್ತು ಕೊಂಡನು ಎಂಬ ಕ್ರೈಸ್ತ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ, ಮತ್ತು ದಿನವೂ ಚರ್ಚಿಗೆ ಬರುವ ಭಕ್ತರ ಕಷ್ಟವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಅವನು ಏಸುವೂ ಸಿಫಿಲಿಸ್ ರೋಗದಿಂದ ನರಳುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ. ಆದರೆ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಇತರ ಯಾರಾದರೂ ನೋಡಿದಾಗ ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯಕ ಸತ್ತ್ವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಬದಲು ಅದನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ ನೈತಿಕ ನಿರ್ಣಯದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಭವನೀಯ.

ತಾಯಿ ಮತ್ತು ಮಗುವಿನ ನಡುವೆ ನಾವು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಸಂಬಂಧವು ಇಲ್ಲದ, ಮತ್ತು ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಹೇಳುವ ಸಂಬಂಧವು ಬಿಚ್ಚು ನಡೆನುಡಿಗಳಲ್ಲೇ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದು, ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಸಮ್ಮತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಒಂದು ಸಮಾಜವಿದೆ ಎಂದು ನಾವು ಭಾವಿಸೋಣ. ಅಂತಹ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಉಪವಾಸ್ತವವಾದಿಯು, ತಾನು ಸತ್ಯವೆಂದು ನಂಬುವ ತಾಯಿ ಮಗುವಿನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅರ್ಥವಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಬರೆದರೆ, ಅದು ಆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕುರೂಪವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಮೌಲ್ಯಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರುಬಿಟ್ಟಿರುವ ಇತರ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೂ ಯಾವ ಸಂಘರ್ಷವೂ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಸಮಾಜವು ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಈ ಉದಾಹರಣೆಯು ಕುರೂಪದ ಉಗಮವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಬರಿಯ ನೈತಿಕ ಮೌಲ್ಯವೊಂದೇ ಅಲ್ಲ, ಮತಧರ್ಮ, ದೇಶಪ್ರೇಮ, ಮೊದಲಾದ ಯಾವ ಮೌಲ್ಯವಾದರೂ ಕಲಾನುಭವದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಸೆಣಸಿದರೆ ಕಲ್ಪನೆಯು ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೊಳಗಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹೇಡಿಯೊಬ್ಬನನ್ನು ವಿಪರೀತವಾಗಿ ಸ್ತುತಿಸಿದರೆ, ಧರ್ಮಾಂಧನನ್ನು

4 Bertram Morris: The Aesthetic Process, 134ನೇ ಪುಟ.

ಭಕ್ತಿಪೂರ್ಣವಾದ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಗೌರವಿಸಿದರೆ ಸಹ ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯ ಗತಿಯು ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೊಳಪಡುತ್ತದೆ. ಆಗ ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿದು ಕಲಾನುಭವದ ಏಕತೆಯು ಚೂರು ಚೂರಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಲಾಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಮೌಲ್ಯಸಂಘರ್ಷವು ಕುರೂಪದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆನ್ನುವ ಮಾತು ಸತ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ವೈಚಾರಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲೂ ಅನೇಕ ಸಲ ಎರಡು ಸತ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಘರ್ಷವು ಏಳಬಹುದು. ಒಂದು ನೈತಿಕ ಸತ್ಯವು ಮಾನಸ ಸತ್ಯದೊಡನೆ, ಮೌಲಿಕ ಸತ್ಯವು ಭೌತಸತ್ಯದೊಡನೆ ತಿಕ್ಕಾಟದಲ್ಲಿ ಬೀಳಬಹುದು. ಇಂತಹ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದರ ಹಕ್ಕನ್ನು ಚ್ಯುತಿಗೊಳಿಸಿ ಮತ್ತೊಂದರ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಎತ್ತಿಹಿಡಿದರೆ ಅಷ್ಟರಿಂದಲೇ ನಾವು ಮಿಥ್ಯೆಯ ಲೋಕವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವು ತನ್ನ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸತ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ; ಅದು ಬೇರೊಂದು ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಅಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಹೊರಟ ತಕ್ಷಣ ಮಿಥ್ಯೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆಂಶಿಕ ಸತ್ಯಗಳು ವ್ಯಾಪಕ ಸತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಶ್ಲೇಷಿತವಾಗಬೇಕು. ಅಂತಹ ಸಂಶ್ಲೇಷಣೆಯು ಸದ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಆಂಶಿಕ ಸತ್ಯಗಳಿಗೆ ಅವುಗಳ ಯೋಗ್ಯತೆಗೆ ತಕ್ಕಂತಹ ಪುರಸ್ಕಾರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕೊಟ್ಟು ವ್ಯಾಪಕ ಸತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳು ಸಂಶ್ಲೇಷವಾಗುವವರೆಗೂ ಕಾಯಬೇಕು. ತಾಯಿ ಮಗುವಿನ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಫ್ರಾಯ್ಡನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ನಿಜವೆಂದು ಒಂದು ಪಕ್ಷ ಒಪ್ಪಿದರೂ, ಅದು ಮಾನಸಶಾಸ್ತ್ರದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಜವಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಆ ಸಂಬಂಧದ ಮೌಲಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯು ಸುಳ್ಳಲ್ಲ. ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಸರಿ? ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭಾವಪರಕ ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಮಾನಕ (Positive and normative Sciences) ಎಂಬ ವಿಂಗಡಣೆಯು ಒಂದು ಸೀಮಿತ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಜವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮೌಲ್ಯದ ಮುಖವಿಲ್ಲದ ಯಾವ ವಸ್ತುವೂ ಇಲ್ಲ; ಹಾಗೆಯೇ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಆಧಾರವಿಲ್ಲದ ಮೌಲ್ಯವು ಜೀವಂತವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾವಪರಕ ಮತ್ತು ಮಾನಪರಕ ವಿಜ್ಞಾನಗಳ ನಡುವೆ ಘರ್ಷಣೆಯಾದಾಗ ಅವೆರಡರ ಆಧಾರಗಳನ್ನೂ ಶೋಧಿಸಿ ಸಂಘರ್ಷವು ತಪ್ಪುವಂತೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಪುನರ್ರಚಿಸುವುದು ದರ್ಶನ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಕೆಲಸ.

೭. § ರೌದ್ರ ಮತ್ತು ಕುರೂಪ

ಕಲಾಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಮೌಲ್ಯಸಂಘರ್ಷವಾದರೆ ಅದು ಕುರೂಪದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅನಿಷ್ಟವೆಂಬುದು (evil) ಜೀವನದಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ಶಕ್ತಿ. ಅದನ್ನು ನೈತಿಕವೆಂದು ಒಪ್ಪುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮತಧರ್ಮ ಮತ್ತು ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರ, ಈ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಅನಿಷ್ಟವು ಒಂದು ವಿಮೂಲ್ಯವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಮತಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಪಾಪ, ದಾನವ, ಅಶುಭ, ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಕರೆದರೆ ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೇಡು, ನೀಚತನ, ಮೊದಲಾದ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ವರ್ಣಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅನಿಷ್ಟವೆಂದರೆ ದುಃಖ ಮತ್ತು ನೋವುಗಳ ಸಂಗತಿ. ಅದು ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಯಾತನೆ ಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ನಿರಸನ ಶಕ್ತಿಯ ಮುಖ. ನಾಗರಿಕವಾದ ಮನಸ್ಸು ಅದನ್ನು ನೋಡಲು ಸಹ ಅಸಹ್ಯಪಡುತ್ತದೆ. ಜೀವನವನ್ನು 'ಕುರೂಪ' ಗೊಳಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯೇ ಅನಿಷ್ಟ.

ಅನಿಷ್ಟವು ಸಹ ಕಲೆಯ ವಸ್ತುವಾಗಬಲ್ಲುದೆ? ಹಾಗೆ ಆಗದಿದ್ದರೆ ಕಲೆಯ ದರ್ಶನವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ಆ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ವಿಮೂಲ್ಯಕ್ಕೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೆ ಅದು ಕಲಾಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಮೌಲ್ಯಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಎಡೆಕೊಟ್ಟು ಕುರೂಪದ ಅನುಭವವನ್ನುಂಟುಮಾಡು ವುದಿಲ್ಲವೆ? ನಿಜಜೀವನದಲ್ಲಿ ವಿಮೂಲ್ಯವೆನಿಸುವ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಒಳ ಗೊಂಡೂ ಕಲೆಯು ತನ್ನ ಸ್ವಶಾಸಿತನವನ್ನು ಹೇಗೆ ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳ ಬಲ್ಲುದು?

ರೌದ್ರವೆಂದು ಖ್ಯಾತವಾಗಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಾಕಾರವು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲುದು. ರೌದ್ರ(tragedy)ವೆಂಬುದು ಬಾಹ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಆಕಾರವೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿ ದ್ದರೂ, ಅದು ಒಂದು ಗಹನತೆ, ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಅಪರಿಹಾರ್ಯ, ಅಧಃ ಪತನದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುವ ಒಂದು ದರ್ಶನ, ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕೊಡು ತ್ತದೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿಮರ್ಶಕರಾದ ಎ. ಸಿ. ಬ್ರಾಡ್ಲೆಯವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕವೆಂದರೆ, 'ಮರಣಕ್ಕೆ

ಒಯ್ಯುವ ಯಾತನೆ ಮತ್ತು ಆಪತ್ತಿನ ಕತೆ.'[5] ರುದ್ರನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿರುವ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೇಳುವಂತೆ ಅದು 'ಅನಿಷ್ಟದ ಎದ್ದುಕಾಣುವ ನೋಟ. ನಾವು ಆನಂದಿಸದಿರುವುದೇ ಅನಿಷ್ಟ. ಆದರೂ ನಾವು ರುದ್ರನಾಟಕವನ್ನು ಆನಂದಿಸುತ್ತೇವೆ.'[6]

'ನಿಜಜೀವನದಲ್ಲಿ ಆನಂದಿಸದ' ಈ 'ಅನಿಷ್ಟದ ಎದ್ದುಕಾಣುವ ನೋಟ'ವನ್ನು ನಾವು ಆನಂದಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಈ ಅನಿಷ್ಟದ ನೈತಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಅಡ್ಡವಾಗಿ ಬಂದು ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ತಡೆಯುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಆದರೆ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಗೋಚರಿಸುವುದು, ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ ಕಾರಣಗಳೂ ಇಲ್ಲದ ಕ್ಷುದ್ರ ಅನಿಷ್ಟವಲ್ಲ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನಿಷ್ಟವೆಂದು ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದು ವಿಧಿಯ ಅನುಲ್ಲಂಘನೀಯ ನಿಯಮವಾಗಬಹುದು, ಅಥವಾ ನೈತಿಕ ನಿಯಮವು ಕ್ರಿಯೆಯೆಸಗುವ ವಿಧಾನವಾಗಬಹುದು. ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಆಹುತಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಅನಿಷ್ಟವು ನಾಯಕನ ಪಾತ್ರದ ಒಂದು ದೋಷದಿಂದ ಸಂಭವಿಸಬಹುದು. ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್‌ನ ನೀತಿಹೀನ ದುರಾಶೆ, ಲಿಯರ್‌ನ ಅತಿನಂಬಿಕೆ, ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನ ಕಾರ್ಯೋನ್ಮುಖತೆಗೆ ಹೊಂದದ ಪ್ರಾಜ್ಞತೆ, ಇವೇ ಮೊದಲಾದುವು ಅನಿಷ್ಟಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಮೂಲ ದೋಷಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ಅನಿಷ್ಟದ ಕತೆಯು, ಅದು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಬೋಧಕವಾಗದಂತೆ ಒಂದು ನೀತಿಯ ಧ್ವನಿಯೊಡನೆ ಹೇಳಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ರುದ್ರನಾಟಕವು ಬರಿಯ ಕ್ಷುದ್ರ ಅನಿಷ್ಟದ ನಗ್ನಚಿತ್ರವಲ್ಲ; ಅನಿಷ್ಟವು ದುರ್ಬಲನೂ ದೋಷಯುತನೂ ಆದ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಆಹುತಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಮಗ್ರ ಚಿತ್ರ. ಮಾರ್ಲೋನ 'ಡಾ. ಫಾಸ್ಟಸ್' ಕ್ರಮವಾದ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಸೈತಾನನಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನಲ್ಲಿದ್ದ ಒಂದು ಆಂತರಿಕ ದೌರ್ಬಲ್ಯದಿಂದ ಮೊದಲು ಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ ಸೈತಾನನ ಪ್ರಲೋಭನೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಅವನ ಕತೆಯು, ಅನಿಷ್ಟವು ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನವನ್ನು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಕಬಳಿಸುತ್ತಾ ಕೊನೆಗೆ ಅವನನ್ನು ಎಷ್ಟು ನಿರ್ದಯದಿಂದ ನುಂಗಿಹಾಕಬಲ್ಲುದೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

---

5 ShekesPearean Tragedy, 2ನೇ ಪುಟ.

6 Henry A. Myers: Tragedy: A view of Life, 6ನೇ ಪುಟ.

ಅದರ ನಾಯಕನು ಅನಿಷ್ಟದ ಕ್ರಿಯಾರೂಪವನ್ನು ಮೂರ್ತವಾಗಿ ತೋರಿಸುವ ಒಂದು ಜೀವಂತ ನಿದರ್ಶನವೆಂತಲೇ 'ಫಾಸ್ಟಸ್' ಒಂದು ರುದ್ರ ನಾಟಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಲ್ಲದೆ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ವಿನಾಕಾರಣ ತೋರಿಸುವ ರೈಲ್ವೇ ದುರಂತಗಳು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಯುವ ನೂರಾರು ಹೆಂಗಸರು ಮಕ್ಕಳುಗಳ ಚಿತ್ರವು ದುರಂತವೆಂಬ ಘನವಾದ ಹೆಸರಿಗೆ ಅರ್ಹವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಭಯವನ್ನೂ ಜಿಗುಪ್ಸೆಯನ್ನೂ ಪ್ರಚೋದಿಸಿ ಅವನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಿರಸಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ನೂರಾರು ಹೆಣಗಳ ಇಂತಹದೇ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಾವು ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹದಿನೇಳನೆಯ ರಾತ್ರಿ ದುರ್ಯೋಧನನು ದ್ವೈಪಾಯನ ಸರೋವರಕ್ಕೆ ಹೋಗುವಾಗ ಕಾಣುವ 'ಎಡಹುದಲೆಗಳ ಡಾಂಟೆ ರಕುತದ| ಮಡುವಿನಲಿ ಗದೆಯೂರಿ ನೆಲಿಗಳ| ಪಡೆದು ಕಂಪಿಸಿ ಕುಣಿವ ಮುಂಡವ ಗದೆಯೊಳಪ್ಪಳಿಸಿ|| ಅಡಿಗಡಿಗೆ ಹೇರಾನೆಗಳ ಹೇ| ರೊಡಲ ಹತ್ತಿಳಿದೇರಿ ರ್ಝೊಂಪಿಸಿ| ಮಿಡುಕಿ ನಿಲುವನು ಬಳಲಿದೂರ್ಧ್ವಶ್ವಾಸಲಹರಿಯಲಿ||', 'ಕಂದಪಖ್ಖಲೆಗಳಲಿ ತೀವಿದ| ಮಂದ ರಕುತದ ತೋದ ತಲೆಗಳ| ತಿಂದು ಬಿಸುಡುವ ನೆಣನ ಕಾರುವ ಬಸೆಯ ಬಾಡಿಸುವ|| ಸಂದಣಿಸಿ ಹರಿದೇರಬಾಯ್ಗಳೊ| ಳೊಂದಿ ಬಾಯ್ಗಳ ನಿಡುವ ಪೂತನಿ| ವೃಂದವನು ಕಂಡೋಸರಿಸುವನದೊಂದು ದೆಸೆಗಾಗಿ||', 'ಕುಣಿವ ಕರಿಗಳ ತಲೆಯ ಮಡುಹಿನ| ಲಣೆದು ಹಜ್ಜೆಯನಿಡುತ ಭೂತದ| ಹೆಣವ ತೀನಿಗೆ ತವಕಿಸುವ ವೇತಾಳ ಸಂತತಿಯ||' ಈ ದೃಶ್ಯವು ಬೀಭತ್ಸವಾಗಿದ್ದರೂ ರಸಿಕನಲ್ಲಿ ಜಿಗುಪ್ಸೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಧರ್ಮಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಮಡಿದವರ ದೇಹಗಳ ಈ ದೃಶ್ಯವು, ಧರ್ಮವು ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲು ಅವಶ್ಯವೇನೋ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಶುದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ನೋಡಿದರೂ, ಈ ದೃಶ್ಯವು ದುರ್ಯೋಧನನ ದುಃಖದ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಅಳೆಯಲು ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅನಿಷ್ಟವೂ ಭಯವೂ ನೋವೂ ಕಲೆಯ ವಸ್ತುವಾದರೆ, ಅವುಗಳ ಒಂದು ವ್ಯಾಪ್ತ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಭಾಗವಾಗಿ ಬರಬೇಕು. ಕಲೆಯ ವಸ್ತುವಾಗುವ ಅನಿಷ್ಟವು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೂಪಾಂತರವನ್ನೇ ಹೊಂದಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆಗ ಅದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ತಿರಸ್ಕಾರವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಬದಲು ಅನುಕಂಪವನ್ನು ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ; ಕಲಾನುಭವದ ಏಕತೆಯನ್ನು

ಒಡೆದುಹಾಕುವ ಬದಲು ಅದನ್ನು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಆಳವೂ ವಿಸ್ತಾರವೂ ತೀವ್ರವೂ ಆಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆಗ ಕಲೆಯ ಏಕತೆಯು ಮೊದಲಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ದೃಢವೂ ಶಕ್ತಿವಂತವೂ ಆಗಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯು ಇಷ್ಟು ಶಕ್ತಿವಂತವಾದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ದರ್ಶನದ ಮೌಲ್ಯವೂ ಬರುತ್ತದೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕದೆ, ಸೌಂದರ್ಯಕ ಅಂತರವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ರುದ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲು ಪ್ರಸಹನಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಶಕ್ತಿವಂತವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಬೇಕು. ರುದ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನಿಷ್ಟವು ಕಲಾಕೃತಿಯ ವಸ್ತುವೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಕಲಾನುಭವದ ನಡುವೆ ತಲೆ ಎತ್ತಿ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಮೌಲ್ಯದ ನಡುವೆ ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮೌಲ್ಯದ ನಡುವೆ ಯಾವ ತಿಕ್ಕಾಟವೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಎಂತಲೇ ರುದ್ರಕಲೆಯು ಕುರೂಪಕ್ಕೆ ಎಡೆಗೊಡದೆ, ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದರೆ ಕುರೂಪವಾಗಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಅನಿಷ್ಟವನ್ನೇ ಸೌಂದರ್ಯವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಿಸುತ್ತದೆ.

೧೦ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ

ಸಾಂಗತ್ಯಾತೀತ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ

೧. § ಸಾಂಬಂಧಿಕ ಸ್ತರದ ಅವರ್ಣನೀಯತೆ

ಸತ್ಯದ ಬಗೆಗೂ ಸೌಂದರ್ಯದ ಬಗೆಗೂ ಹೇಳಬೇಕಾದುದನ್ನೆಲ್ಲ ಸಾಂಗತ್ಯನಿಯಮದ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಯಾಯಿತೆ? ಅಥವಾ ಈ ನಿಯಮಕ್ಕಿಂತ ಮೇಲೆ ಹೋಗಿ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆಯೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕು.

ಸಾಂಗತ್ಯವು ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಅಪೂರ್ಣ ವರ್ಣನೆ ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ವಿದಿತವಾಗಿದೆ. ಸಾಂಗತ್ಯವು ಎಷ್ಟೇ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿಯಾದರೂ ಅದು ಕೊಡುವ ಸತ್ಯವು ಸತ್ತಾದ ವರ್ಣನೆಯಾಗಿ ಅದರಿಂದ ಹೊರಗೆ ಉಳಿಯುವುದೇ ವಿನಾ ಸತ್ತಾದ ಅಂತಸ್ತನ್ನು ಪಡೆಯಲಾರದು. ಆದರೆ ಸತ್ತಾ ಮತ್ತು ಸತ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಈ ಭಿನ್ನತೆಯು ಅಪರಿಹಾರ್ಯವೆ? ಇದು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಂಗತ್ಯಸತ್ಯವು ಸಾಂಬಂಧಿಕ ಸ್ವರೂಪವುಳ್ಳದ್ದು. ಸಂಬಂಧವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಾನು ಸಂಬಂಧಿಸುವ ವಸ್ತುವಿನ ಒಳಗೂ ಇರಲಾರದು, ಅಥವಾ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊರಗೂ ಇರಲಾರದು ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ನೋಡಿದೆವು (೫ನೇ ಅಧ್ಯಾಯದ § ೭). ಸಾಂಬಂಧಿಕ ಸ್ತರದ ಸತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅನಿರ್ವಚನೀಯತೆ ಇದೆ. ಆದುದರಿಂದ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯದ ಅಂತಸ್ತನ್ನು ಕೊಡಲು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಎರಡು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸುವುದೇ ಸಂಬಂಧದ ಉದ್ದೇಶ. ಆದರೆ ಆ ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವೇರ್ಪಟ್ಟು ಅವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಆಗಿಹೋದರೆ ಸಂಬಂಧದ ಅಗತ್ಯವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಗುರಿಯ ಅಂತಿಮಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಬಲಿಕೊಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಂಬಂಧದ ಹಣೆಯಬರಹ. ಅದರ ಗುರಿಯು ಪೂರ್ಣವಾದಾಗ ಅನುಭವವು ಅವರ್ಣ

ಣೀಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅವರ್ಣನೀಯತೆಯ ಒಂದು ಅಂಶವು ಅದರ ಅಪೂರ್ಣಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಸಾಂಬಂಧಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ಶುದ್ಧ ತರ್ಕದಿಂದ ತೃಪ್ತಿಕರವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ಬೇರೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು: ವಿಚಾರದ ಸಂಘಟನೆಯಾದ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಸತ್ಯದ ಗುಣವುಳ್ಳದ್ದೆಂಬುದು ಒಂದು ಮಟ್ಟದವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ ನಿಜ. ಆದರೆ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಸ್ವವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಉದ್ಯುಕ್ತವಾದಾಗ ಅದು ತನ್ನದೇ ಆದ ಆಂತರ್ಯದ ಗುರಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿಯುತ್ತದೆ. ವ್ಯವಹಿತವಾದ ಸಾಂಗ-ತ್ಯವು ಅವ್ಯವಹಿತವಾಗಿ ತನಗಿಂತ ಮೇಲಿನ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಸಾಂಗತ್ಯದ ಈ ಅತೀತಾವಸ್ಥೆಯನ್ನೂ ನಾವು ಸತ್ಯವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯಬಹುದೇ? ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ನಮ್ಮ ಸತ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ವಿಸ್ತರಿಸ ಬೇಕು. ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಸತ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದರೆ, ಸಾಂಗತ್ಯದ ಪ್ರಬುದ್ಧಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸತ್ಯವೆಂದು ಏಕೆ ಕರೆಯಬಾರದು?

ವೈಚಾರಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ತೀವ್ರ ಭಿನ್ನತೆಯು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯವಾದ ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸಂವೇದನೆಯ ಧ್ವನಿಯಿಂದ ಕೂಡಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ಆದುದ ರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟೂ ಅದರ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯೂ ಶ್ರೀಮಂ-ತಿಕೆಯೂ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯ ಬಂಧವು ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣವೂ ಹೌದು, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದೂ ಹೌದು. ವೈಚಾರಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕಾಲ್ಪ ನಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಶಕ್ತಿವಂತವಾಗಿ ಗುಣಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಅದು ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣವೆನಿಸುವವರೆಗೆ, ಒಂದು ಮಿತಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟ ಅನುಭವವೇ. ಸ್ವಯಂ ನಿರ್ಧಾರಿತ ಮಿತಿಯಾದರೂ ಅದು ಮಿತಿಯೇ. ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವು ಈ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯಲಾರದೆ? ಅದು ಹಾಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲ ರಸಿಕರ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ವೇದ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ. ಆದರೆ ಆ ಅನುಭವವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಲು ಸಾಂಗತ್ಯದ ನಿಯಮ ಗಳಾದ ಲಯ, ಸಂತುಲನೆ, ಮತ್ತು ವೈಷಮ್ಯಗಳು ಸಾಲದಾಗುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ಯಾವ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯಬಹುದು, ಅದಕ್ಕೂ ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಾದೃಶ್ಯ ವೈದೃಶ್ಯಗಳೇನು, ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು

ಚರ್ಚಿಸಬೇಕು. ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದ ಈ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಭವ್ಯವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ, ಸಾಂಗತ್ಯಾತೀತವಾದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನ (intuition), ಅಥವಾ ಅನುಭಾವ (mystic experience) ಎನ್ನಬಹುದು.

೨. § ಸಾಂಗತ್ಯಾತೀತ ಮತ್ತು ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯಗಳ ಸಂಬಂಧ

ಸತ್ಯವು ಪಕ್ವಗೊಂಡು ಅಭಿನ್ನಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದಾಗ ಅದು ಅನುಭಾವವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನ. ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿಯೂ ಯೋಚಿಸಿದರೂ ಬಗೆಹರಿಯದ ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರವು ಮನಸ್ಸಿನ ಒಂದೊಂದು ಕ್ಷಣದ ಹೊಳಪಿನಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಬೌದ್ಧಿಕಾನುಭವದ ಇಂತಹ ಗಹನತೆಯ ಕ್ಷಣಗಳು ಎಲ್ಲರ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೂ ಒಮ್ಮೆಯಲ್ಲ ಒಮ್ಮೆ ಬಂದಿರುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇವು ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಮಾತ್ರ ಗೋಚರಿಸಿ ಮರೆಯಾಗುವ ಹೊಳವುಗಳು. ಕೆಲವರಿಗೆ ಈ ಬೆಳಕು ಹೆಚ್ಚುವೇಳೆ ಕಾಣಿಸಬಹುದು, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರಿಗೆ ಕ್ಷಣಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸಿ ಮರೆಯಾಗಬಹುದು. ಅನುಭವವು ಈ ಹೊಳವಿನ ಪ್ರಕಾಶವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿರುವಾಗ ಸಾಮಾನ್ಯಸ್ತರದ ಪರಿವೆಯಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವು ಯಾವುದಾದರೂ ಆಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವಾಗ, ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನನಾಗಿರುವಾಗ, ಅಥವಾ ವಿಜ್ಞಾನಿಯು ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಗೋಚರಿಸಿದ ಹೊಸ ಕೌತುಕವೊಂದನ್ನು ಪರಿಶೋಧಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಹೋಗಿರುವಾಗ, ಹೊರಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಪರಿವೆಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅನುಭಾವಿಯು ಇತರ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳಂತೆ ಯಾವ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಮಸ್ಯೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಏಕಾಗ್ರಚಿತ್ತನಾಗದೆ ಎಲ್ಲ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಮೂಲವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಮಗ್ನನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ವಿಜ್ಞಾನವು ಕೆಲವೊಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸಿದರೆ ಅನುಭಾವವು ಜಗತ್ತಿನ ಮೂಲ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಅರಿಯುವುದರಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಿಜ್ಞಾನಿಯು ಸಹ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಅನುಭಾವಿಯೇ. ಅವನೂ ವಿಶ್ವದ ಒಂದು ಮುಖದ 'ದರ್ಶನ'ವನ್ನೇ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ; ತಾನು ಕಂಡ ದರ್ಶನವನ್ನು

ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವೈಚಾರಿಕಸಿದ್ಧಾಂತವೊಂದರಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ತಾತ್ವಿಕ ಅನುಭಾವಿ ವಿಶ್ವದ ಒಂದು ಮುಖವನ್ನಲ್ಲದೆ ಇಡೀ ವಿಶ್ವವನ್ನು ಒಂದು ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ; ಮತ್ತು ತಾನು ಕಂಡ ದರ್ಶನವನ್ನು ಒಂದು ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣ ವೈಚಾರಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ವಾಸ್ತವಾಂಶವೆಂದರೆ ವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಾಗಲಿ ತತ್ವಜ್ಞಾನದಲ್ಲಾಗಲಿ ಅನುಭವವೇ ಆರಂಭ-ಬಿಂದು. ಆದರೆ ಅನುಭವದ ಯಾವ ಕ್ಷುದ್ರ ಸಂಗತಿ ಯಾದರೂ ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನಾಗಲಿ ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನಾಗಲಿ ಪ್ರಚೋದಿಸ ಲಾರದು. ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದಿರುವ ಕಲ್ಲಿನ ಚೂರು, ಅದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ವಾಗಿ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೆಳೆಯದ ಹೊರತು, ವಿಜ್ಞಾನಿಯನ್ನಾಗಲಿ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ ಯನ್ನಾಗಲಿ ಆಕರ್ಷಿಸಲಾರದು. ಯಾವುದೇ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಬಗೆಗೆ ಆಲೋ-ಚನೆಯು ಮಸಗುತ್ತಿರುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು ಅಂತ-ಜ್ಞಾನವೇ ಹೊರತು ವಿಚಾರವಲ್ಲ. ಅಂತಜ್ಞಾನವು ತೋರಿಸಿ ನಂತರ ತಾನು ಮರೆಯಾಗುವ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ರಚಿಸು ವುದೇ ವಿಜ್ಞಾನಿಯ ಕೆಲಸ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ತನಗೆ ಸೂಚಿತ ವಾದ ಉತ್ತರದ ಒಪ್ಪು ತಪ್ಪುಗಳು ಅವನಿಗೆ ಅರಿವಾಗಿ, ಅದು ಅಸಮರ್ಪಕ ವೆನಿಸಿದರೆ ಅವನು ಪುನಃ ತನ್ನ ಆಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಮಾತು ವಿಜ್ಞಾನದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ತತ್ವಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಸಹ ಅನುಭಾವವು ಕೊಡುವ ಪ್ರಕಾಶವು ವಿಚಾರದ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ತೇರ್ಗಡೆ ಯಾಗಬೇಕೆಂದು ಕೆಲವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಪೆಪರಲ್ ಮಾಂಟೆಗೂ ಎಂಬ ಸಮಕಾಲೀನ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ: '. . . ಅಂತಜ್ಞಾನವು ಕೊಡುವ ಪ್ರತ್ಯಯ ವನ್ನೂ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನೂ ಮಿಥ್ಯವೆಂದು ತಳ್ಳಿಹಾಕಲೂ ಬಾರದು, ಸತ್ಯ ವೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸಲೂ ಬಾರದು. ಮುಂದಿನ ಅನುಭವದಿಂದ ಪರೀಕ್ಷಿತ ವಾಗಬೇಕಾದ ಊಹಾನುಮಿತಿಯಂತೆ ಅವುಗಳನ್ನು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಒಪ್ಪಬೇಕು.'[1] ವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿಯಾದರೆ ಊಹಾನುಮಿತಿಯ ಮೌಲ್ಯವು ಅದರ ಮುಂದಿನ ಮಜಲುಗಳಿಂದ ಸ್ಥಿರೀಕೃತವಾಗಬೇಕು.

---

1 Ways of Knowing, 64ನೇ ಪುಟ.

ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣ ಜ್ಞಾನದ ಇತರ ಅಂಶಗಳೊಡನೆ ಊಹಾಸುಮಿತಿಗೆ ಇರುವ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಅರಿತ ನಂತರವೇ ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕು. ಆದರೆ ಅನುಭಾವಿಯು ಕಾಣುವ ದರ್ಶನವು ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಂಗತ್ಯಜ್ಞಾನವನ್ನು ಮೀರಿದುದು. ಸಾಂಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅತೀತವಾದುದನ್ನು ಸಾಂಗತ್ಯದ ಆಧಾರದಿಂದ ಸ್ಥಿರೀಕರಿಸಬೇಕೆನ್ನುವುದು ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಉಚ್ಚತನವನ್ನೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಂತೆ. ಪ್ಲೇಟೋ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಜ್ಞಾನದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಹಂತಗಳಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ನೀರೊಳಗಿನ ಬಿಂಬಗಳನ್ನೇ ಸತ್ಯವೆಂದು ಭ್ರಮಿಸುವ ಪ್ರಾತಿಭಾಸಿಕ ಜ್ಞಾನ. ಎರಡನೆಯದು ಆ ಬಿಂಬಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಜಗತ್ತಿನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಜ್ಞಾನ. ಮೂರನೆಯದು ಜಗತ್ತಿನ ವಸ್ತುಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ ಸ್ಥಿತಿ ಲಯಗಳ ನಿಯಮವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುವ ವಿಜ್ಞಾನ. ಆದರೆ ಅನೇಕ ಊಹೆ, ಅಸಾಧಿತ ವಿಶ್ವಾಸ, ಮತ್ತು ಸ್ವಯಂಸಾಧಿತವೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಧಾರಗಳ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿರುವುದರಿಂದ ವಿಜ್ಞಾನವು ತನ್ನ ತಳಪಾಯವನ್ನು ತಾನೇ ಶೋಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದು. ಅದು ಕಟ್ಟಿದ ಸೌಧದ ಅಡಿಪಾಯವನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ ಭದ್ರವಾದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಕೆಲಸವು ತತ್ವಜ್ಞಾನದ್ದು. ಇದು ಜ್ಞಾನದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಹಂತ. ಪ್ಲೇಟೋ ಹೇಳುವಂತೆ ಇದು ಸತ್ತಾವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನ. ಈ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತಿನ ವಸ್ತುಗಳ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದ ಅಂತಸ್ತೆಲ್ಲವೂ ಅವುಗಳ ಯೋಗ್ಯತೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಜ್ಞಾನದ ಯಾವ ಯಾವ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳು ಆಧಾರಪೂರ್ಣವಾದುವುಗಳು, ಯಾವುವು ಉಪಾಧಿಸ್ಥ ಸತ್ಯಗಳು ಎಂಬುದು ಈ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ತಿಳಿದುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನವು ಪರೀಕ್ಷಿಸಬೇಕೇ ವಿನಾ ಅದು ತಲೆಕೆಳಗಾಗಬಾರದು. ಜಗತ್ತಿನ ವಿವಿಧ ಮುಖಗಳನ್ನು ತನ್ನದೇ ಆದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಂದ ವಿವರಿಸುವ ವಿಭಿನ್ನ ವಿಜ್ಞಾನಗಳ ಆಧಾರಗಳನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಧಾನವೇ ಸಂಶ್ಲೇಷಿಸಲಾರದು. ಇದನ್ನು ಅನುಭಾವ ಅಥವಾ ಅಂತರ್ದರ್ಶನವೊಂದೇ ಮಾಡಬಲ್ಲುದು. ವಿಚಾರಾತೀತವಾದ ಈ ದರ್ಶನವು ನೇರ ಅನುಭವದಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ದೊರೆಯಬೇಕು.

೩. § ಅವರ್ಣನೀಯತೆ ಎಂದರೇನು?

ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯವು ಸಾಂಗತ್ಯಾತೀತವಾದ ಅನುಭಾವಿಯ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾದುದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅನುಭಾವೀ ಸತ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳ, ಎಲ್ಲ ಕಾಲಗಳ, ಎಲ್ಲ ಅನುಭಾವಿಗಳೂ ಹೇಳುವ ಒಂದು ಅಂಶದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಯಾರಾದರೂ ಪ್ರಶ್ನಿಸಬಹುದು. ಅವರ್ಣನೀಯತೆಯು ಅನುಭಾವೀ ಸತ್ಯದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮೀರಿದುದು, ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ, ಎಂದು ಅನುಭಾವಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮತಧರ್ಮಾನುಭವದ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ಪ್ರಭು-ಕೃತಿಯನ್ನು ಬರೆದ ವಿಲಿಯಂ ಜೇಮ್ಸ್‌ರವರು ಸಹ ಅವರ್ಣನೀಯತೆಯು ಸರ್ವ ದೇಶ ಕಾಲಗಳ ಅನುಭಾವಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.[2]

ಈ ಅಂಶದ ವಿರೋಧವಾಗಿ ಕೆಲವರು ವಾದಿಸಬಹುದು: ಅನುಭಾವೀ ಸತ್ಯವೆಂಬುದು ಸಾಧ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯಾದರೂ ಅದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅವ್ಯಕ್ತವಾದುದನ್ನು ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಗೆ ತಿಳಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ, ಅನುಭಾವಿಯು ಹೇಳುವ ಸತ್ಯವನ್ನು ಇತರರು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ನಿಜವೆಂದು ಒಪ್ಪುವುದಕ್ಕಾಗಲಿ, ಸುಳ್ಳೆಂದು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಅನುಭಾವಿಯು ತನ್ನ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ಸತ್ಯವೆ? ಅನುಭಾವಿಯ ಅವ್ಯಕ್ತ ಸತ್ಯವು ಅರ್ಥಹೀನವಾದುದೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಅದರ ಬಗೆಗೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯ ಉಪಯೋಗದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೇ ಮಟ್ಟಿನ ಪ್ರಗತಿಯಾದರೂ ಅನುಭಾವಿಗೆ ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗೆ ಇರುವ ಅಸಂತೃಪ್ತಿಯೇನೂ ಕಡಮೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಇಂತಹ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅದರ ಪಾಡಿಗೆ ಬಿಟ್ಟು ನಾವು ಸುಮ್ಮನಿರುವುದೇ ವಿವೇಕ.

ಈ ಟೀಕೆಯ ನಿಲುವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮೆಚ್ಚಬಹುದಾದರೂ ನಾವು

---

2 Varieties of Religious Experience, 371ನೇ ಪುಟ.

ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಎರಡು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಬೇಕು. (೧) ಅನುಭಾವವು ಯಾವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮತ್ತು ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವರ್ಣನೀಯವಾದುದು? ಮತ್ತು (೨) ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಮ್ಮ ಇತರ ಎಲ್ಲ ಅನುಭವಗಳೂ ಅವರ್ಣನೀಯವಲ್ಲವೆ? ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ಮೊದಲು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು.

ಭಾವನಾಪ್ರಧಾನವಾದ ನಮ್ಮ ಇತರ ಅನುಭವಗಳು ಸಹ ಅವರ್ಣನೀಯವಾದುವುಗಳೇ. ಪ್ರೇಮ, ಪ್ರಣಯ, ಮತಧರ್ಮ, ರಾಷ್ಟ್ರಭಕ್ತಿ, ಮೊದಲಾದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಯಾರಾದರೂ ಮೊದಲೇ ಅನುಭವಿಸದಿದ್ದರೆ, ಅಂಥವರ ಮುಂದೆ ಅವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಎಷ್ಟು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಬಿಗಿದರೂ ಅವರಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. 'ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯು ಬೌದ್ಧಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗಿಂತ ಭಾವನಾಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹೋಲುತ್ತದೆ'-ಎಂದು ವಿಲಿಯಂ ಜೇಮ್ಸ್ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ (ಅದೇ ಪು. ೩೭೧). ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಯ ಮತ್ತು ಸಂವೇಗಗಳ ಬಹುಭಾಗವು ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸುವುದರಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಅವುಗಳು ಅನುಭವದ ವರ್ಣನೀಯ ಮುಖಗಳಿಗೆ ವಿರೋಧವಾಗಿವೆ ಎಂದಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಅರ್ಥಹೀನವೆಂದಾಗಲಿ ಹೇಳುವುದು ತಪ್ಪು.

ಜೀವನದ ವರ್ಣನೀಯ ಮತ್ತು ಅವರ್ಣನೀಯ ಮುಖಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧದ ಬಗೆಗೆ ಇರುವ ಈ ತಪ್ಪುಕಲ್ಪನೆ ತೊಲಗಬೇಕಾದರೆ ನಾವು ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅನುಭವವೆಂಬುದು ಒಂದು ಸಂಯುಕ್ತ ಬಂಧ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಯಂಪ್ರಜ್ಞೆ, ವಿಚಾರಶಕ್ತಿ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಮುಂದಿನ ಹಂತದಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸವಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಶುದ್ಧ ಬೌದ್ಧಿಕವಾದುದು ಮಾತ್ರವೇ ವರ್ಣನೀಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಶುದ್ಧ ಬೌದ್ಧಿಕ ಮತ್ತು ಶುದ್ಧ ಭಾವಾತ್ಮಕ ಎಂಬ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಿತಿಯ ಆಚೆಗೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನು ತನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಲ್ಲನೆನ್ನುವುದು ಅವನ ಭಾಷಾಶಕ್ತಿಯ ಮತ್ತು ಅನುಭವದ ಆಳವನ್ನು ಹೊರಹಾಕಬಲ್ಲ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಹೀಗೆ ವ್ಯಕ್ತವಾದ ಅನುಭವವು ಯಾವಾಗಲೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಕೇತಗಳ ಮೂಲಕವೇ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕು. ಆದುದರಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾದುದು ಜೀವಂತ ಅನು

ಭವದ ಹೊಚ್ಚ ಹೊಸ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗದೆ, ಅದರ ನೀರಸ ರೂಪಾಂತರ ವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅನುಭವದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಜೀವಂತತೆಯನ್ನು ಬಾಡಿಹೋಗಲು ಬಿಡದೆ ಅವುಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯಿರುವುದು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಕಲಾವಿದನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವುದು ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಅವಸ್ಥಾಂತರವಾದ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ವಿನಾ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನೆಗಳನ್ನಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಹ ವೈಚಾರಿಕ ವಾಗಿ ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ನಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವದ ಬಹುಭಾಗವು ಅವರ್ಣನೀಯವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದು, ವೈಚಾರಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಹಿಡಿತವನ್ನು ನುಣುಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅನುಭಾವಿಯ ಸತ್ಯವು ಅವರ್ಣನೀಯವಾದರೆ ಅದನ್ನು ಅಸತ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ.

ಇನ್ನು ನಾವು ಕೇಳಿದ ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು: ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮತ್ತು ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವವು ಅವರ್ಣನೀಯ ವಾದುದು?

ಪ್ರೊ. ವಾಲ್ಟರ್ ಕಾಫ್‌ಮನ್‌ರವರು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪರಿಚಯ ಮತ್ತು ಸಂವೇಗ ಎಂದು, ಅವರ್ಣನೀಯತೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮುಖಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸು ತ್ತಾರೆ.[3] ಅವುಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು: ಹಿಮಾಲಯ ಪರ್ವತದ ಸೊಬಗಿನ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಕೇಳಿದ ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನು ಅದನ್ನು ನೋಡಲು ಹೋಗುತ್ತಾನೆಂದು ಭಾವಿಸೋಣ. ಅವನು ಹಿಮಾಲಯವನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಒಮ್ಮೆಯೂ ನೋಡಿಲ್ಲ. ಹಿಮಾಚ್ಛಾದಿತ ಎತ್ತರದ ಸಾಲು ಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಕಂಡಾಗ ಅವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ತಾನು ಓದಿದ ವರ್ಣನೆ ಗಳೆಲ್ಲವೂ ನಿರ್ಜೀವವಾದುವು, ಈ ವಾಸ್ತವ ಸೊಬಗಿನ ಒಂದು ಸಪ್ಪೆಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆ ವರ್ಣನೆಗಳು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದುವು ಎಂದು ಅವನಿಗೆ ಎನಿಸು ತ್ತದೆ. ಆದರೆ ತಾನು ಓದಿದ್ದುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಉತ್ತಮವಾದ ವರ್ಣನೆ ಯನ್ನು ಅವನು ಸಹ ಕೊಡಲಾರ. ಇಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ವಸ್ತುವಾದ ಪರ್ವತವು

---

3 Walter Kaufman: critique of Religion and Philosophy, 225–226ನೇ ಪುಟ.

ಅವರ್ಣನೀಯವಾದುದು. ಅದನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಅವನಲ್ಲಿ ಚಿಮ್ಮಿಬಂದ ಭಾವನೆಗಳು ಸಹ ಅವರ್ಣನೀಯವಾದುವುಗಳೇ. ಭಾವನೆಯ ಆಳದ ಅವರ್ಣನೀಯತೆಯು ಅವನಿಗೂ ಅನುಭಾವಿಗೂ, ಕಲಾನುಭಾವದ ತೀವ್ರ ಕ್ಷಣಗಳಿಗೂ ಸಮಾನವಾದುದು. ಹಾಗೆಯೇ, ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯಜೀವನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸುವ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುವೂ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವರ್ಣನೀಯವಲ್ಲ. ಈ ಎಲ್ಲ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಸಾಕಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಭಾವವು ಅನುಭವಿಯ ಭಾಷಾಮಿತಿಯಿಂದಲೇ ಆಗಿರಬಹುದು. ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನ ಬದಲು ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತ ಕವಿಯು ಹಿಮಾಲಯ ಪರ್ವತಕ್ಕೆ ಹೋಗಿದ್ದರೆ ಅವನು ಅದರ ಅವರ್ಣನೀಯತೆಯನ್ನು ಕಡಮೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅವನಲ್ಲಿ ಚಿಮ್ಮುತ್ತಿದ್ದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಎಲ್ಲ ಅನುಭಾವಿಗಳಿಗೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿನ ಶಾಬ್ದಿಕ ವರ್ಣನಾಶಕ್ತಿಯಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಶಕ್ತಿ ಇರುವ ಅನುಭಾವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಅನುಭವವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಫಲರೂ ಆಗಿದ್ದಾರೆ.

ವರ್ಣನೀಯತೆಯ ಮತ್ತು ಅವರ್ಣನೀಯತೆಯ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥ ವಿಷ್ಟು: ವೈಚಾರಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಬಹುಭಾಗವು ಅತೀತವಾದುದು. ಸಾಂಗತ್ಯವು ಸತ್ಯವೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದು ಸತ್ಯದ ಪೂರ್ಣ ಚಿತ್ರವಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯ ವರ್ಣನೆಗೆ ನಿಲುಕದ, ಆದರೂ ಗಹನವೂ, ಗಂಭೀರವೂ, ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯಾಪ್ತವೂ ಆದ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಅವರ್ಣನೀಯವೆಂದು ಹೆಸರು. ನಿಜವಾದ ಮಿಥ್ಯೆಯನ್ನು ಅವರ್ಣನೀಯವೆಂದು ಯಾರೂ ಕರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಶಾಬ್ದಿಕ ಸಂಕೇತ, ಪ್ರತಿಮೆ, ಸಾಮ್ಯಾನುಮಾನ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾದುದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ವರ್ಣನೀಯವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಕಲೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಾಗಲಿ ವರ್ಣನೀಯವಾದುದು ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣವೂ ಆಗಿರಬೇಕು.

ಮತಧರ್ಮದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವದ ಅವರ್ಣನೀಯತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಒತ್ತಿಹೇಳಿದ ಕಾಲಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಿದರೆ ನಮಗೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಅಂಶವು ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮತಧರ್ಮವು ಅತಿಯಾಗಿ ವೈಚಾರಿಕವೂ ಈಶ್ವರೀಶಾಸ್ತ್ರೀಯವೂ(theological) ಆದಾಗ ಅನುಭಾವಿಯ ಈ

ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ತನ್ನ ಅಸಂತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅನುಭಾವದ ಅವರ್ಣನೀಯತೆಯನ್ನು ಕೂಗಿಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮತಧರ್ಮದ ಸಮಗ್ರ ಅನುಭವವನ್ನು ಈಶ್ವರೀಶಾಸ್ತ್ರವು ಶುದ್ಧ ವಿಚಾರದ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಇಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಾಗ ಅವನು ವಿಚಾರವನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸುವ ಅದರ ಗಹನತೆಯನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಗಲೇ ಅನುಭಾವಿಯ ಕೂಗು ಅಗತ್ಯವಾದುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ಆಗ ಅನುಭಾವಿಯು ವಿಚಾರದ ವಿರೋಧಿ ಎಂಬ ತಪ್ಪುಭಾವನೆಯು ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ.

ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬ್ರಹ್ಮದ ಅಭಾವಾತ್ಮಕ ವರ್ಣನೆಯೂ ಈ ರೀತಿಯದೇ. ಉಪನಿಷತ್ತು ಒಂದು ಪರಿಸಂವಾದವಿದ್ದಂತೆ. ಗುರುವು, ತನ್ನ ಶಿಷ್ಯನು ಕೇಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದ ಮಟ್ಟಿಗೂ ಬೌದ್ಧಿಕವಾದ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಬೌದ್ಧಿಕ ಉತ್ತರಕ್ಕೂ ಒಂದು ಮಿತಿಯಿದೆ. ಆ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದ ನಂತರವೂ ಬ್ರಹ್ಮವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಾಗ 'ನೇತಿ, ನೇತಿ' ಎಂಬ ಅಭಾವಾತ್ಮಕ ಉತ್ತರಗಳನ್ನೂ ಹೋಲಿಕೆಗಳನ್ನೂ ಕೊಡಲು ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅನುಭಾವದ ಅವರ್ಣನೀಯತೆಯು ಅಜ್ಞೇಯವಾದವಲ್ಲ, ಸಂಶಯವಾದವೂ ಅಲ್ಲ. 'ಅವರ್ಣನೀಯತಾವಾದಿಯು ಒಂದು ಪರಮಸತ್ತಾವನ್ನು ನಂಬುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬಗೆಗೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂಶಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಅಂತಹ ಸತ್ತಾವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಂಗೀಕೃತವಾದ ಜ್ಞಾನಮಾರ್ಗಗಳಿಂದ ಸಾಧಿಸುವುದು ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಅವನು ಹೇಳಿದರೂ ಅದನ್ನು ಅನುಭಾವದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಬಹುದೆಂದು ನಂಬುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಪೂರ್ಣ ಸ್ವರೂಪದ ಈ ಅನುಭವವು ಇತರ ಎಲ್ಲ ಅನುಭವಗಳ **ಮೂಲಸ್ಥಿತಿಯಂತೆ** ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲಾರದಂತಹದು.'[4]

ಗಹನವಾದ ಸತ್ಯವೆಲ್ಲವೂ ಬುದ್ಧಿಯ ಸಾಂಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅತೀತವಾದುದೇ. ಆದರೆ ಅದು ವಿಸಂಗತವಾದುದಲ್ಲ. ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯವು ಸಾಂಗತ್ಯಾತೀತ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅಭಾವಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ.

---

4 A. G. Javadekar: Ineffabilism. Journal of the M. S. University of Baroda. Vol V, No. 1. 1956, March. 72ನೇ ಪುಟ. ನಮ್ಮ ರೇಖಾಂಕಿತ.

೪. § ಸಾಂಗತ್ಯಾತೀತ ಸೌಂದರ್ಯ: ಭವ್ಯ

ಅನುಭಾವವು ಸಾಂಗತ್ಯಾತೀತ ಸತ್ಯವಾದಂತೆ ಭವ್ಯವು ಸಾಂಗತ್ಯಾತೀತ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನುಭವ. ಐರೋಪ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಲಾಂಜೈನಸ್ (ಕ್ರಿ.ಶ. ಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನ) ಮೊದಲ ಸಲ ಭವ್ಯವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ಒಂದು ತತ್ವವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದನು. ಆದರೆ ಈ ತತ್ವವನ್ನು ಮೊದಲ ಸಲ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಸಲ್ಲುವುದು ಇಮ್ಯಾನ್ಯುಯೆಲ್ ಕಾಂಟ್‌ರವರಿಗೆ. ನಂತರ ಶೋಪೆನ್ ಹಾವರ್ ಅವರು ಸಹ ತಮ್ಮ ಮಹಾಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಕೆಲವು ಪುಟಗಳನ್ನು ವಿನಿಯೋಗಿಸಿದರು. ಎಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆಂಗ್ಲ ಲೇಖಕರು ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ಪ್ರತ್ಯಯದ ಬಗೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಸ್ಥೆಯನ್ನು ತಳೆದಿದ್ದರು.[5] ಆ ಶತಮಾನದ ಬರಹಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಎಡ್ಮಂಡ್ ಬರ್ಕ್ ಅವರ 'Enquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು. ಸೌಂದರ್ಯದೊಡನೆ ಹೋಲಿಸುವ ಮೊದಲು ನಾವು ಭವ್ಯವನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ವಿವರಿಸಬಹುದು.

ಮುದ್ದು, ಲಾವಣ್ಯ, ಸೌಂದರ್ಯ, ಅದ್ಭುತ, ಭವ್ಯ, ಎಂಬ ಉತ್ಕ್ರಮಶ್ರೇಣಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಮತ್ತೊಂದರೊಡನೆ ವರ್ಣಿಸುವುದರಿಂದ ಭವ್ಯದ ವಿವರವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರೆ ಆ ಪ್ರತ್ಯಯವು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.[6] ಈ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವು ಮಧ್ಯಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸು

---

5 Walter John HiPple Jr ಅವರ The Beautiful, The Sublime and the Picturesque in the Eighteenth Century British Aesthetic Theory ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ನೋಡಿ.

6 ಎ. ಸಿ. ಬ್ರಾಡ್ಲೆಯವರು ಭವ್ಯವನ್ನು ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳೊಡನೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಾ ಅದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಾವೂ ಈ ವಾಕ್ಯಗುಂಫನದಲ್ಲಿ ಅದೇ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಬ್ರಾಡ್ಲೆಯವರ Oxford Lectures on Poetry, 40ನೇ ಪುಟ, ಮತ್ತು ಮುಂದೆ ನೋಡಿ.

ತ್ತದೆ. ಅದರ ಉಳಿದ ಲಕ್ಷಣಗಳೇನಿದ್ದರೂ ಮುದ್ದಾದ ವಸ್ತುವು ಗಾತ್ರ ದಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣದಾಗಿರುತ್ತದೆ; ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಅದು ಸಣ್ಣದಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕು. ಮುದ್ದಾಗಿ ಮಿನುಗುವ ನಕ್ಷತ್ರ, ಮುದ್ದಾದ ಹೂ, ಮಗು, ಗೊಂಬೆಗಳು ಮುದ್ದು ಎಂಬ ಪ್ರತ್ಯಯದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಲಾವಣ್ಯವು ಮುದ್ದಿಗಿಂತ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡದು. ಆದರೆ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಗತಿಗಳ ಆರಾಮತೆಯು ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಸೌಂದರ್ಯದ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಸಾಂಗತ್ಯಗಳು ನಿಯತಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದು ಅದರ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಲಾವಣ್ಯವು ಸಾಂಗತ್ಯದೊಡನೆಯೂ ಮತ್ತು ನಿಯತಿ ಯೊಡನೆಯೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವಚ್ಛಂದಿತನವನ್ನು ಮೇಳವಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅದ್ಭುತವಾಗಲಿ ಅದ್ಭುತರವ್ಯತೆಯಾಗಲಿ ಗಾತ್ರ ವಿಸ್ತಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಕ್ಕಿಂತ ದೊಡ್ಡದು. ಸಾಂಗತ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ತನ್ನ ವೈಶಾಲ್ಯದ ಶಕ್ತಿ ಯಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ನಾವು ಹೀಗೆ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಮುದ್ದು ಮತ್ತು ಲಾವಣ್ಯ, ಲಾವಣ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ, ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಅದ್ಭುತ, ಈ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳ ನಡುವೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಗೆರೆಯನ್ನು ಎಳೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮುದ್ದಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಲಾವಣ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಹ ಲಾವಣ್ಯದ ಆರಾಮತೆಯೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೂ ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಅದ್ಭುತಗಳ ಗಾತ್ರ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಇಷ್ಟೇ ಇರಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಮುದ್ದನ್ನು ಸುಂದರದೊಡನೆ ಅಥವಾ ಲಾವಣ್ಯವನ್ನು ಅದ್ಭುತದೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ನಮಗೆ ಅವುಗಳ ಭಿನ್ನತೆಯು ತಕ್ಷಣ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಭವ್ಯದೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಅವೆರಡರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಎದ್ದುಕಾಣಿಸು ತ್ತದೆ.

ಕಲ್ಪನೆಯ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಅದ್ಭುತದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮಿತಿಯ ಕೊನೆಯ ವರೆಗೂ ವಿಸ್ತರಿಸಿದರೆ, ಭವ್ಯದ ಆಳ ವಿಸ್ತಾರಗಳು ಕಲ್ಪನೆಯ ಅರಿವಿನ ಶಕ್ತಿಗೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಮೀರಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಂಡ ವಾಗಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುವ ವಿಸ್ತಾರವು ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸವಾಲು ಹಾಕಿ ನಿಂತು ಅದರ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಪುಡಿ ಪುಡಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಪನೆಯು ತನ್ನ ಸೋಲನ್ನು

ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಹಿಂದೆ ಸರಿದು, ವಿಸ್ತಾರವು ತನ್ನ ಜಯದ ಕೋಲಾಹಲವನ್ನು ಮೊಳಗಿಸುತ್ತದೆ. ಅನುಭಾವವು ವೈಚಾರಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಆಧಾರವನ್ನು ಅಳ್ಳಾಡಿಸುವಂತೆ, ಭವ್ಯವು ಕಲ್ಪನೆಯ ಸಂಘಟನಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಚೂರು ಚೂರು ಮಾಡಿ ಹಾಕುತ್ತದೆ. ಭವ್ಯಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲ ಲೇಖಕರೂ ಒಂದೇ ವಿಧವಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ತನ್ನ ಭೀಮಶಕ್ತಿಯ ತರಂಗಗಳಿಂದ ಅಪ್ಪಳಿಸುವ ಸಾಗರದ ಕೊನೆಯಿಲ್ಲದ ನೀರಿನ ವಿಸ್ತಾರ, ಅನಂತ ಆಕಾಶದ ಎತ್ತರವನ್ನು ತನ್ನ ದರ್ಪಪೂರ್ಣ ತಲೆಯಿಂದ ತಿವಿದು ವಿಜೃಂಭಿಸಿ ನಿಲ್ಲುವ ಮಹಾಪರ್ವತ, ಅಗ್ನಿಪರ್ವತದಿಂದ ಚಿಮ್ಮುವ ಲಾವಾರಸದ ರುದ್ರಲೀಲೆ, ಮಹಾನದಿಗಳ ಪ್ರವಾಹದ ಹುಚ್ಚು ವೇಗ, ಇವು ಭವ್ಯವನ್ನು ನಿವರ್ಶಿಸಲು ಲೇಖಕರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕೊಡುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು.

ಈ ಉದಾಹರಣೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪಗಳಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡವುಗಳು. ಭವ್ಯವನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿಂದ ನಿದರ್ಶಿಸಿದ ಹೊರತು ಅದನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದ ಒಂದು ಸ್ತರವೆಂದು ಒಪ್ಪುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಯಾರಾದರೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿಂದ ಭವ್ಯವನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಲ್ಲ. ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ಕರ್ಣಕುಂಡಲಗಳನ್ನು ಕೇಳಲು ವಿಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಬಂದಿರುವವನು ಕೃಷ್ಣನೇ ಎಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದರೂ, 'ಕರ್ಣ ನಸುನಗುತಿರ್ದ ಮನದೊಳಗೆ.' ಅದನ್ನು ಧಾರೆ ಎರೆಯುವ ಉದಕಕ್ಕಾಗಿ 'ಸರಳ ತೆಗೆದನು ಸರಸಿಜಪ್ರಿಯ| ವರಸುತನು ತನ್ನುರವ ಬಗಿದನು| ಘುರಿ ಘುರಿಲು ಘುರಿಲೆನಲು ತೆಗೆದನು ನಿರ್ಮಲೋದಕವ|| ಪರಮ ಸಂತೋಷದಲಿ ಧಾರೆಯ| ನೆರೆದು ಕುಂಡಲ'ವನ್ನಿತ್ತನು. 'ಅರಸ ಕೇಳೈ ಕರ್ಣನೊಡಲಲಿ| ಪರಮ ತೇಜಃಪುಂಜವೊದೆದು| ಪರಸಿ ಹಾಯ್ದುದು ಹೊಳೆದುದಿನಮಂಡಲದ ಮಧ್ಯದಲಿ|| ಅರರೆ ಭಾಪುರೆ ಕರ್ಣ ಮಝು ಭಾ| ಪುರೆ ಭಟಾಗ್ರಣಿ ನಿನ್ನ ಸರಿದೊರೆ| ಯೆರಡು ಯುಗದಲಿ ಕಾಣೆನೆಂದಳಲಿದನು ಹನುಮಂತ||'

ಅಮೃತಕಳಸವನ್ನು ತೆಗೆಯುವುದು ತನ್ನ ಮೃತ್ಯುವಿಗೆ ಆಹ್ವಾನ ಕೊಟ್ಟಂತೆ ಎಂಬುದು ಕರ್ಣನಿಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ. ಆದರೆ ಭಿಕ್ಷೆ ಕೇಳಬಂದವರನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದು ಅವನ ನೈತಿಕ ಆದರ್ಶಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದುದು. ಈ ಸಂದರ್ಭ

ವನ್ನು ಓದುವಾಗ ನಮ್ಮ ಉಸಿರು ಕಟ್ಟಿಹೋಗುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಕಲ್ಪನೆಯು ತನ್ನ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಸಂದರ್ಭದ ಸಾಂಗತ್ಯ ವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾದರೆ ಕೆಲವು ಕಾಲವೇ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಯು ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಮೀರಿದ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಹೊಕ್ಕಿದೆ.

ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ತನ್ನ ಪತ್ನಿಯೊಡನೆ ಸಿಂಹಾಸನವನ್ನು ಆಳಬೇಕೆಂಬ ದುರಾಶೆಯಿಂದ, ತನಗೆ ಅನ್ನವಿಟ್ಟ ದಣಿಯನ್ನೇ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ತನ್ನ ಕನಸುಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದಾದ ಮೇಲೆ ಒಂದರಂತೆ ನಿರಾಶೆಯಿಂದ ಒಡೆದು ಹೋದಾಗ ಅವನು ಜೀವನವನ್ನು, 'ಮೂರ್ಖನಿಂದ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟ, ಬರೀ ಗದ್ದಲದಿಂದ ಕೂಡಿದ, ಆದರೆ ಅರ್ಥಹೀನವಾದ ಕತೆ' ಎಂದು ವರ್ಣಿಸು ವಾಗ ಅವನ ಇಡೀ ಜೀವನದ ತಂತುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತಾತ್ಪರ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೆಣೆದು ನಮ್ಮೆದುರಿಗೆ ಇಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ಆಗಿ, ಸಂದರ್ಭದ ಗಹನತೆಯನ್ನರಿ ಯಲಾರದೆ ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯು ಅಲ್ಲಿಗೆ ನಿಂತುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಸಂದರ್ಭವು ಭಾವನೆಗೆ ಚೊಕ್ಕವಾಗಿ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದರ ಹಿಂದು ಮುಂದು ಗಳನ್ನು ಸಂಘಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಲ್ಪನೆಯ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಮೀರಿದ ಕೆಲಸ. ಸಂದರ್ಭದ ಗಹನತೆಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಯು ನಿಂತುಹೋದರೂ ಅನುಭವವು ಮೂಕವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಪನೆಯ ವಿಫಲತೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅನುಭವದ ಓಘವು ಮುಂದುವರಿಯುವ ಸೌಂದರ್ಯಾವಸ್ಥೆಗೇ ಭವ್ಯ ವೆಂದು ಹೆಸರು. ದರ್ಬಾರೀ ಕಾನಡಾ ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಸ್ವರವು ಪೂರ್ವಾಂಗದಲ್ಲಿ ಶಾಂತ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಶಾಂತತೆಯು ಈ ಭಾವದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಸ್ವರದ ಗತಿಯು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆಯೇ ಉತ್ತರಾಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಚಲನೆಯ ಅನುಭವ ವನ್ನು ನಮಗೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟು ತತ್‌ಕ್ಷಣ ಪೂರ್ವಾಂಗದ ಆಳದಲ್ಲಿ ಸರಿದು ಹೋದಾಗ ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯು ಸ್ವರದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲಾರದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವರಸಂಚಾರದ ಗತಿಯ ವೈಷಮ್ಯವು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಆಳವನ್ನೂ ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಚಲನಾತ್ಮಕ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ನಿಶ್ಚಲತೆಗೆ ಹಿಂತಿರುಗುವ ಅನುಭವವು ಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಮೀರಿದುದು. ಶ್ರೋತೃವು ಹೆಚ್ಚು ಶಿಕ್ಷಿತನಾಗಿದ್ದಷ್ಟೂ ಅವನ ಕಲ್ಪನೆಯ ಅಸಹಾಯಕತೆಯು ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಕಲೆಯ ಇತರ ಪ್ರಾಕಾರ

ಗಳಾದ ಚಿತ್ರ, ನೃತ್ಯ, ಶಿಲ್ಪ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳಿಂದಲೂ ಭವ್ಯವನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸಬಹುದು.

೫. § ಭವ್ಯದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ

ಭವ್ಯವು ಅಭಾವಾತ್ಮಕ ಅನುಭವವೆಂದು ಕೆಲವರು ಶಂಕಿಸಬಹುದು. ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದರ **ಮಿತಿರಾಹಿತ್ಯವೇ** ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಭವ್ಯದ ಅನುಭವವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಯಾರಾದರೂ ತಳೆಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಭವ್ಯಾನುಭವವು ಉಂಟಾಗುವುದು ಕೇವಲ ಮಿತಿಯ ಅಭಾವದಿಂದಲ್ಲ; ಮಿತಿಯ ಅಭಾವವು ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವ, ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಮೀರಿದ ಭಾವಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ. ಭವ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ ನಾವು ಎರಡು ಬಿಂದುಗಳನ್ನು, ಅಥವಾ ಮುಖಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಭವ್ಯವನ್ನು ಸುಂದರದೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಈ ಬಿಂದುಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತವೆ. ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ, ಸುಂದರವಾದ ವಸ್ತುವು ನಮ್ಮೆದುರು ಉಪಸ್ಥಿತವಾದ ತಕ್ಷಣ ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯು ಮಧುರವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿ ಹರಿದು ಆ ವಸ್ತುವಿನೊಡನೆ ಒಂದಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಪನೆಯ ಈ ಹೊರನಡೆಯು ಕಾಲಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಸಿಲುಕದಷ್ಟು ಅವ್ಯವಹಿತವಾದುದು. ಆದರೆ ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಮೊದಲು ಯಾವುದು ನಂತರ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಬಹುದು.

ಆದರೆ ಭವ್ಯದಲ್ಲಿ ಘನವಾದ ವಿಸ್ತಾರವು ನಮ್ಮೆದುರು ಉಪಸ್ಥಿತವಾದಾಗ ಒಂದು ಕ್ಷಣಕಾಲ ನಾವು ದಂಗುಬಡೆದುಹೋಗುತ್ತೇವೆ; ಕಲ್ಪನೆಯು ತನ್ನ ಅಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಯ ದಾರಿದ್ರ್ಯದ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಭವ್ಯದ ಪ್ರಥಮ ಬಿಂದು ಅಥವಾ ಹಂತ ಎನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಹಂತವೇ ಭವ್ಯದ ಅನುಭವವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಯ ಅಂತರ್ಯದಿಂದ ಒಂದು ಪ್ರಚಂಡ ಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯು ಮುನ್ನುಗ್ಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಅಸಹಾಯಕತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದ ಕಲ್ಪನೆಯು ತತ್‌ಕ್ಷಣವೇ ತನಗಿಂತ ಮೇಲಿನ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಗೆ ಮೊರೆಯಿಡುತ್ತದೆ; ಅಥವಾ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಈ ಮೇಲಿನ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಲೀನ

ವಾಗಿಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಬೇರೆಯ ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ಹೇಳ ಬೇಕಾದರೆ, ಕಲ್ಪನೆಯು ಉಚ್ಚವಾದ ಶಕ್ತಿಯೊಂದರಿಂದ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದು, ತನ್ನ ಮಿತಿಯಿಂದ ಮೇಲೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ; ಮೊದಲು ತಾನು ಶಕ್ತ ವಾಗಿ, ನಂತರ ತನ್ನೆದುರು ಭೀಮಶಕ್ತಿಯಿಂದ ನಿಂತ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನೂ ಆಳ ವನ್ನೂ ಗ್ರಹಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಕಲ್ಪನೆಯ ಚೈತನ್ಯಪೂರ್ಣ ಮುನ್ನಡೆ – ತಾನು ಸಹ ಮಿತಿಯನ್ನು ಕಾಣದ ವಿಸ್ತಾರಕ್ಕೆ ಬೆಳೆದು ಎದುರಿ ಗಿರುವ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಹಿಡಿಯಲು ಹೊರಟ ವಿಜಯಪೂರ್ವದ ವಿಜೃಂಭಣೆ. ಈ ವಿಜೃಂಭಣೆಯು ಸಫಲವಾಗಿ ಅದು ಎದುರಿನ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹಿಡಿದು, ಅವೆರಡೂ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಇದು ಭವ್ಯಾನುಭವದ ಭಾವಾತ್ಮಕ ಹಂತ. ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಗುವಂತೆ ಭವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಕಲ್ಪನೆಯು – ಇನ್ನೂ ಆ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಅದನ್ನು ಕರೆಯಬಹುದಾದರೆ – ವಸ್ತುವಿನೊಡನೆ ಒಂದಾದಾಗಲೇ ಅನುಭವವು ಪೂರ್ಣವಾಗುವುದು. ಆದರೆ ಭವ್ಯದ ವಸ್ತುವು ಒಂದು ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣ ಆಕಾರಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕದಷ್ಟು ಗಾತ್ರವೂ, ಪ್ರಚಂಡವೂ, ಶಕ್ತಿವಂತವೂ ಆದುದರಿಂದ ವಸ್ತುವಿನೊಡನೆ ಆಗುವ ಅನುಭವದ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವು ಸಾಂಗತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ವಸ್ತುವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಗ್ರಹಣಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕದಿದ್ದರೆ ಅದು ಕಲಾನುಭವವಾಗುವು ದಿಲ್ಲ. ಭವ್ಯದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವು ವಾಸ್ತವವಾಗಿಯೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಗ್ರಹಣದೊಳಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹಿಡಿಯುವ ಶಕ್ತಿ ಯಾವುದು? ಅದು ಸಾಂಗತ್ಯ ಪೂರ್ಣ ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿರುವ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಮ್ಮೆ ಸೋಲನ್ನುಂಡ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಪುನಃ ತನ್ನ ನಿಜಲಕ್ಷಣ ವನ್ನುಳಿಸಿಕೊಂಡು ಎದುರುನಿಂತ ಮಹಾವಸ್ತುವನ್ನು ಜಯಿಸಲಾರದು. ಅದು ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ಉಚ್ಚವಾದ ಶಕ್ತಿಯೇ ಆಗಿರಬೇಕು. ಅದಾವ ಶಕ್ತಿ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಮೊದಲು ನಾವು ಎರಡು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಉತ್ತರಿಸು ವುದು ಉಚಿತವಾದುದು: (೧) ಅಭಾವಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಭಾವಾತ್ಮಕವೆಂದು ನಾವು ವರ್ಣಿಸಿದ ಎರಡು ಹಂತಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸ ಬಹುದೆ? ಮತ್ತು (೨) ಭವ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಭಯವಿರುತ್ತದೆಯೆ?

ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿಯೇ ಉತ್ತರಿಸಬಹುದು. ಈ ಎರಡು ಹಂತಗಳನ್ನು ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದಿರ

ಬಹುದು. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಈ ಎರಡು ಹಂತಗಳ ನಡುವೆ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದ ಕ್ಷಣವೇ ಸಂದಿರುತ್ತದೆ. (ಕ್ಷಣದ ಅವಧಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ.) ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಅವುಗಳ ನಡುವಣ ಅವಧಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಹ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವವು ಪ್ರವಹಿಸಬಹುದು. ಅದನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಲಿ ಬಿಡಲಿ, ಭವ್ಯಾನುಭವವು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಈ ಎರಡು ಹಂತಗಳನ್ನು ದಾಟಿಯೇ ಪೂರ್ಣವಾಗಬೇಕು. ಇನ್ನು ನಾವು ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಭವ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಭಯವಿರುತ್ತದೆಯೆ?

೬. § ಭವ್ಯ ಮತ್ತು ಭಯ

ಭವ್ಯಾನುಭವದ ಪ್ರಥಮ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಯು ತನ್ನ ಅಶಕ್ತತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡು ಸೋಲನ್ನನುಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಎದುರು ನಿಂತ ಮಹಾವಸ್ತುವಿಗೆ ನಾವು ಭಯಪಡುತ್ತೇವೆಂದು ಇದರ ಅರ್ಥವೇ? ಭವ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಸಮಯವನ್ನು ವಿನಿಯೋಗಿಸಿರುವ ಎಡ್ಮಂಡ್ ಬರ್ಕ್‌ರ ಪ್ರಕಾರ ಭಯವು ಭವ್ಯಾನುಭವದ ಅತ್ಯಗತ್ಯ ಸ್ಥಿತಿ. ಅವರ ಮಾತಿನಲ್ಲೇ–'ಅದು ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡದಾಗಿರಲಿ ಇಲ್ಲದಿರಲಿ, ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಕರಾಳವಾದುದು ಭವ್ಯವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅಪಾಯಕರವಾದ ಯಾವ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ತುಚ್ಛವೆಂದು, ಅಥವಾ ತಿರಸ್ಕರಣೀಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.'[7] 'ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಅಥವಾ ಸುಪ್ತವಾಗಿರುವ ಕರಾಳತೆಯೇ ಭವ್ಯದ ಪ್ರಭು ನಿಯಮ.' (ಅದೇ ೨. ೨.) ಅಲ್ಲದೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಅಥವಾ ಮಸುಕುತನವೂ ಭವ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿ ಎಂದೂ ಬರ್ಕ್ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಯಾವ ವಸ್ತುವಾದರೂ ಕರಾಳವಾಗಿರಲು ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅವಶ್ಯಕವಾದುದು. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಅಪಾಯವನ್ನು ನಾವು ಪೂರ್ತಿ

---

7 J. J. Boultonರಿಂದ ಸಂಪಾದಿತ On the Sublime and the Beautiful, 2ನೇ ಭಾಗದ 2ನೇ ವಿಭಾಗ.

ತಿಳಿದಿರುವಾಗ, ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣು ಅದಕ್ಕೆ ಅಭ್ಯಸ್ತವಾದಾಗ, ಭಯದ ಬಹು ಭಾಗವು ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತದೆ. ದೆವ್ವ ಮತ್ತು ಭೂತಗಳ ಬಗೆಗೆ ಯಾರಿಗೂ ಸ್ಪಷ್ಟಚಿತ್ರ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಅವು ನಮ್ಮ ಭಯವನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಬಲ್ಲರು. ಹಾಗೆಯೇ ರಾತ್ರಿಯು ಸಹ ತನ್ನ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಿಂದಲೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಭೀತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ.' (ಅದೇ ೨. ೨)

ಬರ್ಕ್ ಅವರು ಇಂದ್ರಿಯವಾದೀ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಭವ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಪೂರ್ವವಿಶ್ವಾಸಗಳಿಂದ ಮೇಲಿನ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರಲಾರದೆಂದೇ ಭವ್ಯಕ್ಕೆ ಭಯವು ಒಂದು ಆವಶ್ಯಕ ಸ್ಥಿತಿ ಎಂದು ಅವರು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ, ಭಯವು ಭವ್ಯಕ್ಕೆ ಅನಾವಶ್ಯಕ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾದುದು. ತನ್ನ ಮುಂದಿರುವ ವಸ್ತುವಿನ ಬಗೆಗೆ ಭಯವು ಹುಟ್ಟಿದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಅದನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಲಾರ. ಅವನು ಭಯವನ್ನು ನಿವಾರಿಸಲು ಅಥವಾ ಅಲ್ಲಿಂದ ಓಡಿಹೋಗಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಭವ್ಯವಾದುದೆಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಆನಂದಿಸುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದು ಭಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬರ್ಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೂ ಒಂದು ದೋಷವಿದೆ: ಭವ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿಯೂ ಸೌಂದರ್ಯಕ ಅಂತರವು ಇರಲೇಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅನುಭವವು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂವೇಗಗಳ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಪತನವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಭಯದ ಲೇಪವೇ ಇಲ್ಲದ ಅನೇಕ ಭವ್ಯಾನುಭವಗಳನ್ನು ನಾವು ನಿದರ್ಶಿಸಬಹುದು. ಭವ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಕಾಮನಬಿಲ್ಲಿಗೆ ಹೆದರುವವರಾರು? ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಕವಿಯ Fidelity ಎಂಬ ಕವನದಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಯಿಗೆ, ತನ್ನ ಮೃತನಾದ ಸ್ವಾಮಿಯ ಬಗೆಗಿರುವ 'ಭವ್ಯಪ್ರೇಮ'ವು ಓದುಗರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಭಯವನ್ನೇನೂ ಹುಟ್ಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವು ಕೀಳೆಂದು ಗಣಿಸುವ ಒಂದು ಪ್ರಾಣಿಯಲ್ಲಿ ಉಚ್ಚವಾದ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವು ಜೀವಂತವಾಗಿರುವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯು ಅಸಮರ್ಥವಾಗುವುದರಿಂದಲೇ ಆ ಸಂದರ್ಭವು ಭವ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಭವ್ಯವು ಭಯದಿಂದ ಕೂಡಿದುದೆಂದು ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ಬರ್ಕ್‌ರು ಹೇಳುವಂತೆ ಭೌತಿಕ ಭಯವಲ್ಲ – ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದಾದ ನೈತಿಕ ಭಯ. ಇದೇ ರೀತಿಯ

ಭಯವನ್ನು ಅನುಭಾವಿಗಳೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮೊದಲ ಸಲ ಸಮಾಧಿಯ ಅನುಭವವಾದಾಗ ಸ್ವಾಮಿ ವಿವೇಕಾನಂದರಿಗೂ ಭಯವಾಯಿತು. ಪರಮಹಂಸರು ತಮ್ಮ ಕಾಲನ್ನು ತರುಣ ನರೇಂದ್ರನ ಮೇಲಿಟ್ಟಾಗ ಅವನಿಗೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಆಳವೂ ಗಹನವೂ ಆದ ಒಂದು ಅನುಭವವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ಆಯಿತು. ಅದನ್ನು ಸಹಿಸಲಾರದೆ ಅವನು, 'ಓ ನನ್ನನ್ನು ಕಾಪಾಡಿ, ನನ್ನನ್ನು ಕಾಪಾಡಿ' ಎಂದು ಕೂಗಿಕೊಂಡ. ಆದರೆ ಇದು, ಉಚ್ಚಸತ್ಯದ ಜಾಗೃತಿಯಿಂದ ಮಾಯವು ಒಡೆದುಹೋಗುವಾಗ ಆಗುವ ಭೌತಿಕ ಭಯ ಮಾತ್ರ. ನರೇಂದ್ರನು ದಕ್ಷಿಣೇಶ್ವರದಿಂದ ಮನೆಗೆ ಹೋದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೆಮತ್ತೆ ಈ ಅನುಭವವು ತನಗೆ ಬರಲಿ ಎಂದು ಬಯಸುತ್ತಿದ್ದ. ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಭಯಾನಕವಾದ ಅನುಭವವು ಪುನಃ ಆಗಲಿ ಎಂದು ಯಾರೂ ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೇ ರೀತಿಯ ಅನುಭವವು ಭವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅನುಭಾವಿಯಾಗಲಿ ಭವ್ಯಾನುಭವಿಯಾಗಲಿ, ಇಬ್ಬರೂ ಈ ಅನುಭವಕ್ಕಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇಂದ್ರಿಯವಾದಿಗೆ ಭಯವೆಂದು ಕಾಣುವ ಒಂದು ಭಾಗವು ಈ ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿದೆಯಾದರೂ ಅದು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಆತ್ಮವಿಸ್ತಾರದಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅನುಭವವು ನಷ್ಟವಾಗುವಾಗ ಆಗುವ ಭಯ ಮಾತ್ರ. ಈ ಆತ್ಮವಿಸ್ತಾರವು ಅನುಭಾವಿಗೆ ವಿಚಾರದ ಅಸಹಾಯಕತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿದರೆ ಭವ್ಯಾನುಭವಿಗೆ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸೋಲನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

'ನಮ್ಮ ಮಿತಿಯನ್ನು ನಾವೇ ಒಡೆದುಹಾಕುತ್ತೇವೆ'–ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎ. ಸಿ. ಬ್ರಾಡ್ಲೆಯವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: 'ಭವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾಗಿ ಅದರಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ನಾವು ತಾದಾತ್ಮ್ಯಗೊಳಿಸುತ್ತೇವೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಅಗಾಧ ಮಹತ್ವದಲ್ಲಿ ಪಾಲುಗೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೂ ನಮಗೂ ಇರುವ ಅಂತರದ ಅರಿವು **ನಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ಆ ಮಟ್ಟಿಗೆ** ನಮ್ಮ ಕ್ಷುಚಿತ್ತತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮ ಮಹಿಮೆಯು ಸಂಭ್ರಮದೊಡನೆಯೂ ಆತ್ಮಾಭಿಭವದೊಡನೆಯೂ ಮಿಳಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ.'[8] ಭವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಅನುಭವಿಸುವುದು ಸಂಭ್ರಮವೇ ವಿನಾ ಭಯವಲ್ಲ. ಆತ್ಮ

8 Oxford Lectures on Poetry, 53ನೇ ಪುಟ. ನಮ್ಮ ರೇಖಾಂಕಿತ.

ವಿಸ್ತಾರದ ನಂತರ ನಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಮಿತಿಯು ನಮಗೆ ಗೋಚರಿಸುವುದರಿಂದ, ಮತ್ತು ಆ ಮಟ್ಟಿಗೆ, ಭವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಭ್ರಮವಿರುತ್ತದೆ.

೭. § ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಭವ್ಯ

ಭವ್ಯದ ಅನುಭವವು ಆಗುವ ಮುನ್ನ, ಕಲ್ಪನೆಯು ಮರೆಹೋಗುವ ಶಕ್ತಿ ಯಾವುದು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು, ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಭವ್ಯಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಹೋಲಿಸುವುದರಿಂದ ಕಂಡುಹಿಡಿಯಬಹುದು. ಸೌಂದರ್ಯವು ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿ ಚಿಕ್ಕದೂ ಭವ್ಯವು ದೊಡ್ಡದೂ ಎನ್ನುವ ಬಗೆಗೆ ಎಡ್ಮಂಡ್ ಬರ್ಕರೂ ಸೇರಿ ಎಲ್ಲ ಲೇಖಕರೂ ಒಮ್ಮತ ವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭವ್ಯದ ಗಾತ್ರವು ಭೌತಿಕ ವಿಸ್ತಾರದ್ದಾಗ ಬಹುದು, ಅಥವಾ ಗುಣಾತ್ಮಕ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಬಹುದು. ನಕ್ಷತ್ರಮಯ ವಾದ ಅನಂತ ಆಕಾಶವು ಭವ್ಯವನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸಿದರೆ, ತನ್ನ ಒಡೆಯನಿಗಾಗಿ ನಾಯಿಯು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಕಲ್ಪನಾತೀತವಾದ ಪ್ರೇಮವೂ ಭವ್ಯವಾದುದೇ. ಸೌಂದರ್ಯವು ಕಲ್ಪನೆಯ ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದ್ದರೆ, ಭವ್ಯವು ಅದನ್ನು ಮೀರಿದುದು ಎಂಬುದಷ್ಟೇ ನಾವು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ. ಆದರೆ ಭವ್ಯದ ಅನಂತತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಯಾವುದು? ಕಲ್ಪನೆಯು ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಹೀನತೆಯನ್ನು ಅರಿತ ನಂತರ ಎಲ್ಲ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಆಧಾರವಾದ ಆತ್ಮ ವನ್ನೇ ಮರೆಹೋಗುತ್ತದೆ. ಭವ್ಯದ ಅನಂತತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಆತ್ಮವೇ ಎದುರಿಗೆ ಚಾಚಿರುವ ವಸ್ತುವಿನ ಆಳ ಅಗಲಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಅದನ್ನು ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆತ್ಮದ ಸ್ವಶಕ್ತಿಯ ಅರಿವು ಭವ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಆತ್ಮವಿಸ್ತಾರದ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಹೌದು.

ಕಾಂಟ್‌ರವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಯು ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿಗಿಂತ ಮೇಲಿನದಾದರೆ, ತರ್ಕನಿಯಮ(reason)ವು ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ಮೇಲಿನದು. ಆದರೆ ಅವರ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತರ್ಕನಿಯಮವು ಆತ್ಮಕ್ಕೆ ಸಮನಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಎಲ್ಲ ಅನುಭವದ ಮೂಲ. ಸೌಂದರ್ಯವು ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಗ್ರಹಣ ಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದರೆ ಭವ್ಯವು ಆತ್ಮಾನುಭವದ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನೇ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಸೌಂದರ್ಯವು ಕೇವಲ

ವಿಚಾರಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಭವ್ಯವು ಅನುಭವದ ಆಧಾರವನ್ನೇ ದರ್ಶನಮಾಡಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾಂಟರ ಪ್ರಕಾರ ಸೌಂದರ್ಯ ಭವ್ಯಗಳು ಕೊಡುವ ಆನಂದದಲ್ಲಿ ಸಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ತೃಪ್ತಿಯು ಕೇವಲ ಗುಣಾತ್ಮಕವಾದರೆ, ಭವ್ಯವು ಪ್ರಮಾಣಾತ್ಮಕವಾದ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯವು ಜೀವನದ ಉತ್ಕರ್ಷೆಯನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟರೆ ಭವ್ಯವು ಒಂದು ಕ್ಷಣಕಾಲ ನಮ್ಮ ಧಾತುಶಕ್ತಿಯನ್ನು (vital powers) ತಡೆದು ನಂತರ ಅವು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಶಕ್ತಿವಂತವಾಗಿ ಹೊರಗೆ ಹರಿಯುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಸೌಂದರ್ಯದ ಆನಂದವು ಕಲ್ಪನೆಯ ಸಾಂಗತ್ಯದಿಂದ ಉಂಟಾದರೆ ಭವ್ಯದ ಆನಂದವು ಆತ್ಮವಿಸ್ತಾರದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕೇವಲ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕವಾದುದಾದರೆ, ಮತ್ತೊಂದು ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನದು. ಆದುದರಿಂದ ಇವೆರಡು ಆನಂದಗಳೂ ಭಿನ್ನ ಜಾತಿಯವುಗಳಲ್ಲವೆ? ಇದು ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅನುಭವದ ಉಚ್ಚತಮ ಅವಸ್ಥೆಯ ಗುಣವು ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬೇಕು. ಸಾಂಗತ್ಯಾನುಭವವೇ ಸೌಂದರ್ಯ. ಆದರೆ ಸೌಂದರ್ಯವು ಸಾಧಿಸುವುದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ಸಂವೇಗಗಳ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನಲ್ಲ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳಿಂದ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಸೌಂದರ್ಯದ ಸಾಂಗತ್ಯದ ನಡುವೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನೆಯು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರೆ ಅದರ ಸಾಂಗತ್ಯವೇ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ನಿರ್ಮಮತೆಯು ಕುಡಿಯುವ, ತಿನ್ನುವ, ಮತ್ತು ಲೈಂಗಿಕ ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಸುಖದಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ನಿರ್ಮಮತೆಯು ಆತ್ಮವಿಸ್ತಾರದ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯದ ಬೇರೊಂದು ಮುಖ. ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಆನಂದವು ಈ ಆತ್ಮವಿಸ್ತರಣದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವುದು. ಈ ಆನಂದವು ಆತ್ಮವಿಸ್ತರಣದ ಪರಿಣಾಮವೆ? ಎಂದರೆ ಆತ್ಮವಿಸ್ತರಣವು ಕಾರಣವಾಗಿ ಆನಂದವು ಅದರ ಕಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯೆ, ಎಂಬ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಏಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಅನುಭವಿಯ ನಡುವಣ ಮತ್ತು ಅನುಭವದ

ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವಣ ಭಿನ್ನತೆಯು ಅಳಿದುಹೋಗಿರುವ ಅನುಭವದ ಈ ಉಚ್ಚ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ನಿಯಮವನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ದೃಶ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಷ್ಟೇ ಸಹಾಯಕವಾಗುವ ಈ ನಿಯಮವು ಕಲಾನುಭವದ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆನಂದವು ಆತ್ಮ ವಿಸ್ತರಣದೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ, ಅಥವಾ ಆತ್ಮವಿಸ್ತರಣದ ಗುಣವೇ ಆನಂದ. ಆತ್ಮವು ತನ್ನಲ್ಲಿ ತಾನು ಆನಂದಿಸುವ ಸ್ಥಿತಿ ಇದು.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ ಆನಂದದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಡಾ. ಕೆ. ಸಿ. ಪಾಂಡೆಯವರು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ: '. . . ಅನುಭವಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತವಾಗಿ, ವಸ್ತುವು **ವಿವ್ಯಕ್ತೀಕೃತವಾದ** ಆತ್ಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲಿತವಾದಾಗ ಅದು ಸುಖಾತ್ಮಕ ವಾಗಿಯೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ, ದುಃಖಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು **ಸಾಮಾನ್ಯೀಕೃತವಾದ** ಆತ್ಮದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಲಮುಲವನ್ನೆಬ್ಬಿಸುತ್ತದೆ (stir); ಮತ್ತು **ಆನಂದವು** ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವ ಆತ್ಮದ ಮುಖವನ್ನು ತಂದುಕೊಡು ತ್ತದೆ.'[9] ಸೌಂದರ್ಯದ ಆನಂದವು ಭವ್ಯದ ಆನಂದಕ್ಕಿಂತ ಗುಣದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾದುದಲ್ಲ. ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದ ಈ ಎರಡು ಅವಸ್ಥೆಗಳೂ ಮೂಲ ಗುಣದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವಾಗಿಲ್ಲ. ಸೌಂದರ್ಯವು ಅನಂತತೆಯ ನವುರಾದ, ಪ್ರಶಾಂತವಾದ, ವಿಶ್ರಾಂತ ಸ್ಥಿತಿಯ ಬಿಂಬ. ತನ್ನ ಸಂಪೂರ್ಣ ಕ್ಷೇಮಕ್ಕಾಗಿ ತಾನೇ ರಚಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಸಾಂಗತ್ಯದ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನೂ ಮೀರಿ ಅದು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದೊಂದು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ಬಂಧ. ಆದರೆ ಭವ್ಯವು ಅದೇ ಅನಂತತೆಯ ಅತೀತ ರೂಪವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ತೋರಿಸು ವಾಗ ಅದು ವಿಶ್ರಾಂತ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸದೆ ಅದರ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅನಂತತೆಯ ವಿಸ್ತೃತ ಮುಖವಾದುದ ರಿಂದ ಅದು ಯಾವ ಆಕಾರವನ್ನೂ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಯಾವ ನಿಶ್ಚಿತ ಆಕಾರವೂ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲಾರದು. ಅನಂತತೆಯು ತಾನೇ ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಧರಿಸುವ ಸೀಮಿತ ಆಕಾರವು ಸೌಂದರ್ಯವಾದರೆ,

---

9 K. C. Pandey: Comparative Aesthetics, 1ನೇ ಸಂಪುಟ, ದ್ವಿತೀಯ ಆವೃತ್ತಿ, 56ನೇ ಪುಟ. ನಮ್ಮ ರೇಖಾಂಕಿತ.

ಎಲ್ಲ ಆಕಾರಗಳ ಮಿತಿಯನ್ನೂ ಹರಿದೊಗೆದು ಅದು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವರೂಪವೇ ಭವ್ಯ. ಸೌಂದರ್ಯವು ಅದರ ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಮತ್ತು ಪರ-ಸ್ವರೂಪವಾದರೆ, ಭವ್ಯವು ನಿಷ್ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಮತ್ತು ಅಪರ ಸ್ವರೂಪ. ಅಪರವು ಪರಕ್ಕೆ, ಪ್ರಾಪಂಚಿಕವು ನಿಷ್ಪ್ರಾಪಂಚಿಕಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ, ಅದನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಒಂದರಲ್ಲಿ ಮಿತಿಯಿಂದ ಆನಂದವನ್ನು ಸವಿದರೆ ಮತ್ತೊಂದರಲ್ಲಿ ಅದೇ ಆನಂದದ ಮಿತಿರಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಬಹುದು.

೮. § ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಭವ್ಯ: ಶೋಪೆನ್‌ಹಾವರ್ ಮತ್ತು ಸಾಂತಾಯನ

ಈಗಾಗಲೇ ನಾವು ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೂ ಭವ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಗಮನಿಸಿದ್ದರೂ ಆ ಬಗೆಗೆ ಶೋಪೆನ್‌ಹಾವರ್ ಮತ್ತು ಸಾಂತಾಯನರುಗಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದು ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಈ ಇಬ್ಬರು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಗಮನಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಔಚಿತ್ಯವಿದೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಶೋಪೆನ್‌ಹಾವರ್ ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದಿಯಾದರೆ ಸಾಂತಾಯನರು ವಾಸ್ತವವಾದಿಗಳು. ಸಾಂತಾಯನರ ಪ್ರಕಾರ ಸೌಂದರ್ಯವು 'ಅಂತರ್ನಿಹಿತವೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠೀಕೃತವೂ (objectified) ಆದ ಮೌಲ್ಯ', ಅಥವಾ 'ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಗುಣವೆಂದು ಭಾವಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಆನಂದ.'[10] ಸಾಂತಾಯನರು ವಸ್ತುವಾದೀ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರಾದರೂ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯ ನಿರ್ಣಯದ ನಿಯಮವೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಧ್ಯಾತ್ಮ ಮತ್ತು ವಸ್ತುವಾದಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ವಿವರಗಳಿಗಿಂತಲೂ, ಅವುಗಳು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೂ ಭವ್ಯವನ್ನೂ ವಿವರಿಸುವಾಗ ಕಾಣುವ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಸಾಕು.

ಶೋಪೆನ್‌ಹಾವರರ ಪ್ರಕಾರ ಸತ್ತ್ವವೇ ಕಲಾನುಭವದ ವಸ್ತು. ಅವರು ಅದನ್ನು 'ಐಡಿಯಾ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕಲೆಯು 'ಪ್ರಪಂಚದ

---

10 Santayana: The Sense of Beauty, 38–39ನೇ ಪುಟ.

ದೃಶ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಮೂಲವಾದ, ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಚಿರಂತನ ಸತ್ತಾವನ್ನು ಶುದ್ಧ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ.'[11] ಈ ಸತ್ತಾವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ನಮ್ಮ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಜ್ಞಾನ. ಆದರೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಜ್ಞಾನವು ಗುಣ, ಪ್ರಮಾಣ, ಸಂಬಂಧ, ನಿಶ್ಚಯ, ಮಾತ್ರಾ (modality), ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ನಿರ್ಧಾರಗಳಿಂದ ಸತ್ತಾವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ 'ಮೋಡಗಳು ದಿಗಂತವನ್ನು ಮುಟ್ಟುವ ತಾಣವನ್ನು ನಾವು ಓಡುತ್ತಾ ಹೋಗಿ ಹೇಗೆ ಮುಟ್ಟಲಾರೆವೋ, ಹಾಗೆಯೇ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಜ್ಞಾನದಿಂದ ಪೂರ್ಣ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಾಗಲಿ, ಅಂತಿಮ ಗುರಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದಾಗಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.' ಆದರೆ ಕಲೆಯು ಈ ಸತ್ತಾವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು **'ಪರ್ಯಾಪ್ತ ಕಾರಣ ನಿಯಮದಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿ.'** (ಅದೇ ಪು.೨೩೯.) ಈ ಪರ್ಯಾಪ್ತಕಾರಣ ನಿಯಮವು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯ ನಿರ್ಧಾರಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವು ಶುದ್ಧ ಚಿಂತನೆಯ ಮಾರ್ಗ, ಅಥವಾ ಧ್ಯಾನದ ಮಾರ್ಗ. ಅದರಲ್ಲಿ 'ಶುದ್ಧ ಜ್ಞಾನವು ಯಾವ ತಡೆಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ಮೇಲುಗೈ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ವಸ್ತುವಿನ ಸೌಂದರ್ಯವು – ಅದರ ಸತ್ತಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕೊಡುವ ಗುಣವು – ಪ್ರತಿರೋಧವಿಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ನಿರ್ಗಮಿಸಿರುತ್ತದೆ.' (ಅದೇ ಪು. ೨೬೧.) ಆದುದರಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ 'ಶುದ್ಧ ಜ್ಞಾನಿ' ಮಾತ್ರವೇ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ.

ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಶುದ್ಧ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸುವ ಸುಂದರ ವಸ್ತುಗಳು ಮಾನವ ಸಂಕಲ್ಪಶಕ್ತಿಗೆ ವಿರುದ್ಧ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ಅಥವಾ ಸುಂದರ ವಸ್ತುಗಳ ಪ್ರಚಂಡ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಸಂಕಲ್ಪಶಕ್ತಿಯು ಭಯಗೊಂಡರೆ ಅದು ಕ್ವಚಿತ್‌ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಇಳಿದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಈ ಅವಸ್ಥೆಯೇ ಭವ್ಯಾನುಭವವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದು. ಆದರೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಕಲ್ಪಶಕ್ತಿಯು ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯಿಂದ ಮೇಲೇರಿ ಬೆಳೆದು ಈ ಭಯವನ್ನು ದಾಟುತ್ತದೆ. ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದು ವೈಯಕ್ತಿಕ

---

11 The World as Will and Idea, 239ನೇ ಪುಟ.

ಸಂಕಲ್ಪಶಕ್ತಿಯಲ್ಲ – ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾನವ ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿ.

ಶೋಪೆನ್‌ಹಾವರ್‌ರವರ ಪ್ರಕಾರ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೂ ಭವ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ನಾವು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು: ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಜಾಗೃತವಾಗದ ಸಂಕಲ್ಪಶಕ್ತಿಯು ಭವ್ಯದಲ್ಲಿ ಜಾಗೃತವಾಗಿ ಭಯೋತ್ಪಾದನೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ; ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯೀಕೃತ ಸಂಕಲ್ಪಶಕ್ತಿಯೂ ಸ್ವಯಂ ಅತೀತವೂ ಆಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸತ್ತ್ವಾವೇ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಭವ್ಯಗಳೆರಡರ ವಸ್ತು. ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಕಲ್ಪಶಕ್ತಿಯು ಜಾಗೃತವೇ ಆಗದೆ ಭವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದು ಜಾಗೃತವಾಗಿ, ನಂತರ ಸಾಮಾನ್ಯದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬೆಳೆಯುವುದರಿಂದ, ಭವ್ಯವು ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದ ಅನುಭವ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನುಭವವು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ.

ಸಾಂತಾಯನ

ಅನೇಕ ಅಸ್ಪಷ್ಟ, ಆದರೆ ಶಕ್ತವಾದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು, ನೆನಪು, ಮತ್ತು ಶಕ್ತಿಗಳು ನಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಹೆಸರಿಸಿ ಲೆಕ್ಕವಿಡುವುದು ಬುದ್ಧಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಕೆಲಸ. ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯದ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆತ್ಮದ ಈ ಅನೇಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಸಂಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ಸೌಂದರ್ಯದ ಗೌರವಾನ್ವಿತ ಕೆಲಸ. ಹಾಗೆ ಸಂಶ್ಲೇಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟಾಗ ಅವುಗಳು ಒಂದು ಏಕನಿಷ್ಠ ಬಿಂಬದಲ್ಲಿ ಪ್ರಲಂಬಿತವಾಗಿ ಅಶಾಂತಿಯು ಕಳೆದು ಶಾಂತಿಯು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಈ ಕ್ಷಣಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯಗಳ ಅನುಭವವೇ ಸೌಂದರ್ಯದ ಆಸ್ವಾದನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಂತರಾರ್ಥದ ಆಧಾರ.[12]

ಸಾಂತಾಯನರ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಎರಡು ವಿಧಾನಗಳಿವೆ. ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಂಡು, ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿಯೇ ಆಳವಾಗಿ ನೆಲೆಸಿರುವ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಸೌಂದರ್ಯವೆನಿಸಿದರೆ,

---

12 The Sense of Beauty, 177ನೇ ಪುಟ.

ನಾವು ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಮಟ್ಟದಿಂದ ಮೇಲೇರುವುದರ ಮೂಲಕ ಅವುಗಳನ್ನು ವರ್ಜಿಸಿ ಆತ್ಮದ ಏಕತೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಭವ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಭವ್ಯ. ಇವು ಎರಡೂ ನಮಗೆ ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆಯಾದರೂ, ಸೌಂದರ್ಯದ ಆನಂದವು 'ಭಾವನಾತ್ಮಕವೂ, ಅಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವೂ, ವ್ಯಾಪಕವೂ' ಆದರೆ, ಭವ್ಯದ ಆನಂದವು 'ಭಾವನಾರಹಿತವೂ ಶಾಸಕವೂ ನಿಷಿತವೂ (imperious and keen)' ಆದುದು. (ಅದೇ ಪು. ೧೭೭.)

ಜೀವನದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಿಷ್ಪಕ್ಷಪಾತವಾಗಿಯೂ ಸಮಗ್ರವಾಗಿಯೂ ನೋಡುವ ಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದೆ ಭವ್ಯಾನುಭವವು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಸಾಂತಾಯನರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ನಾವು ನೋಡುವುದು ನಮ್ಮ ಜೀವನವೇ ಆಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅನುಭವವನ್ನು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವನ್ನಾಗಿಸುವುದು ಭವ್ಯಾನುಭವಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾದ ಸ್ಥಿತಿ. ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್, ಒಥೆಲೋ, ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ನಿರ್ಮಮಕಾರದಿಂದ ತಮ್ಮ ಜೀವನದ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಒಂದೇ ನೋಟದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರುವುದರಿಂದ ತಮ್ಮ ನಿರ್ಭಾಗ್ಯತನದ ಪಾಪವನ್ನು ತೊಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವರು ದ್ವಂದ್ವವನ್ನೂ ಹಿಂಸೆಯನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಂಡು, ವಿಷಾದವನ್ನೂ ಸುಖವನ್ನೂ ಮೀರಿದ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ನಾಯಕನ ಆತ್ಮದ ಮುಕ್ತಸ್ಥಿತಿ ಎಂದು ನಾವು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಈ ಸ್ಥಿತಿಯ ಉತ್ತುಂಗ ಎತ್ತರದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಇಡೀ ಜೀವನವು ಭವ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸಹ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಇಡೀ ನಾಟಕವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿಯೇ ಮುಳುಗಿರುತ್ತೇವೆ, ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಯು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಭವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಧ್ಯಾನವು ತನ್ನ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಮಟ್ಟಗೆ ತೀವ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ.' (ಪು. ೧೮೩.) ಭವ್ಯವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಆವೇಗಗಳಿಂದ ಮೇಲೆ ಏರಿ ಅತಿಮಾನದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವ ಅನುಭವ. ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಾದರೋ ಮಾನವಕೇಂದ್ರಿತ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಮಾನವ ಅಂತಃಕರಣಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅನುಭವವು ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಭವ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾನವೀಯತೆಯ ಬಗೆಗಿರುವ ವಿಶೇಷ ಅನುಕಂಪ

ಗಳು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. 'ನಾವು ಪ್ರಚಂಡ ಗಾಳಿಯೊಡನೆ ಅತಿಯಾಗಿ ಅನು ಕಂಪಿಸುವುದರಿಂದ, ಅದರೊಡನೆ ಹೆಣಗುವ ನಾವಿಕರೊಡನೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ನಮ್ಮ ಅನುಕಂಪವಿರುವುದಿಲ್ಲ.' (ಅದೇ ಪು. ೧೮೪.) ಹೆಣಗುವ ನಾವಿಕರ ಕತೆಯು ಸೌಂದರ್ಯದ ವಸ್ತುವಾದರೆ, ಸಾಗರದ ತರಂಗಗಳ ಭೀಮ ಶಕ್ತಿಯು ಭವ್ಯಾನುಭವದ ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿನ ಆತ್ಮಭಾವದ ಕ್ರೌರ್ಯವೂ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದು ಆ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಸಹ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಾವು ಸಿದ್ಧರಾಗಿ ರುವ ಕ್ರೌರ್ಯ. "ನಮ್ಮ ವಿನಾಶದ ಆಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸಹ ಆನಂದ ವನ್ನು ಕಾಣುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಆವರಿಸಿರುವ ವಿಶ್ವಶಕ್ತಿಯ ಮೋಹ- ಕತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಸತ್ತಾದ ಅಮೂರ್ತ ಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ನಾವು ತಾದಾತ್ಮ್ಯಗೊಳಿಸಿ ನಾವು ಆ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಏರುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮದೇ ಸ್ವಭಾವವಾದ ಮಾನವ ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳನ್ನು ಧಿಃಕರಿಸುತ್ತೇವೆ. 'ಪ್ರಭೂ, ನೀನು ನನ್ನನ್ನು ಕೊಂದರೂ ನಾನು ನಿನ್ನನ್ನು ನಂಬುತ್ತೇನೆ'- ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಜೀವನದ ಸಾರದಲ್ಲಿ ಯಾತನೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಮಾಯವಾಗುತ್ತದೆ, ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಯು ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಜಯಿಸಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತದೆ." (ಅದೇ ಪು. ೧೮೪.)

ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಭವ್ಯಗಳ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಮುಕ್ತಾಯ ಗೊಳಿಸುವಾಗ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವಿಷ್ಟು: ಅವೆರಡೂ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದ ಎರಡು ಅವಸ್ಥೆಗಳು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಹೆಚ್ಚಿನದು ಯಾವುದು ಕಡಮೆಯದು ಎಂಬುದು ಅನಾವಶ್ಯಕವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸೌಂದರ್ಯದ ಪರಾನುಭವವಾದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಅಪರಾನುಭವ (immanent and transcendent). ಅಪರವು ಎಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದ್ದಾದರೂ ಪರದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ನಾವು ಕೀಳಾಗಿ ಕಾಣುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ, ಅಪರದ ದರ್ಶನವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ವಾದರೂ ಕೊಡದ ಪರವು ತನ್ನ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಶಕ್ತಿವಂತವಾಗಿ ಮಾಡಿ ಕೊಳ್ಳಲಾರದು. ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವಾಗ ಅನೇಕ ಸಲ ಸೌಂದರ್ಯವು ಭವ್ಯದ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಏರುತ್ತದೆ; ಭವ್ಯವು ಸೌಂದರ್ಯದ ಮಾನವೀಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿದು ರಸಿಕನಿಗೆ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಇವೆರಡೂ ಒಂದರ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಪದೇ ಪದೇ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಎರಡು ಅವಸ್ಥೆಗಳು.

೯. § ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ಭವ್ಯ

ಈ ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಪರಸ್ಪರ ಹೋಲಿಸಿದ ಸಾಂಗತ್ಯ ಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಅತೀತ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸುವುದೇ ನಾವು ಈ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಕೆಲಸ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಎದ್ದುನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ; ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುವ ಈ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ? ಇವೆರಡು ಅನುಭವಗಳೂ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು:

ನಾವು ವಾಸ್ತವವಾಗಿಯೂ ಭವ್ಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ, ಮತ್ತೊಂದು ಭವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಂಡು ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಹೆಚ್ಚು ಭವ್ಯವಾದುದೆಂದು ಹೋಲಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ತುಲನಾಕ್ರಿಯೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ತಕ್ಷಣ ಸದ್ಯದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅನುಭವವು ಮರಳಿನಲ್ಲಿ ಇಳಿದು ಮರೆಯಾಗುವ ನೀರಿನಂತೆ ಮಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಹಿಂದೆ ಆದ ಭವ್ಯಾನುಭವದ ಜ್ಞಾಪಕವು ಪ್ರತ್ಯಯ, ಪ್ರತಿಮೆ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ವೈಚಾರಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವುದೇ ವಿನಾ, ಭವ್ಯದ ಆಳ ವಿಸ್ತಾರಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ಬರಲಾರವು. ಭವ್ಯದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅನುಭವವೂ ಗಹನವಾದುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂದರ ಗಹನತೆಯನ್ನು ಮತ್ತೊಂದರೊಡನೆ ಹೋಲಿಸುವುದು, ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರದ ಹೊಸ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಒಂದೇ ಅರ್ಥದ ಎರಡು ಅನಂತತೆಗಳನ್ನು (ಅವು ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದರೆ) ಪರಸ್ಪರ ಹೋಲಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಏಳುತ್ತದೆ: ಎರಡು ಭವ್ಯಗಳು ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಭವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುವ ಬಾಹ್ಯ ವಸ್ತು, ಕಲಾ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಅನೇಕವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಲ್ಪನೆಯ ಅತೀತ ಗುಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಭವ್ಯಾನುಭವವೆಂಬುದು ಒಂದೇ. ಆದರೂ ಅನುಭವದ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ

ಶಿರುತ್ತದೆ. ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್‌ನು ತನ್ನ ಜೀವಿತದ ಕೊನೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಜೀವನ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ನಮಗೆ ಆಗುವ ಭವ್ಯಾನುಭವಕ್ಕೂ, ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಕವಿಯು ವರ್ಣಿಸುವ ನಾಯಿಯ ಸ್ವಾಮಿ-ಪ್ರೇಮದಿಂದ ಆಗುವ ಭವ್ಯಾನುಭವಕ್ಕೂ ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಆದರೆ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅತೀತವಾದ ಅವಸ್ಥೆಗಳು ಎಂಬ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ಹೋಲುತ್ತವೆ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಅನುಭಾವದ ಬಗೆಗೂ ನಾವು ಇದೇ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳಬಹುದು. ಎರಡು ಅನುಭಾವಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪನೆ ಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆ? ಕೆಲವು ಅನುಭಾವಿಗಳು ಅವರ ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪತಂಜಲಿಯ ಯೋಗಸೂತ್ರವು ಸಂಪ್ರಜ್ಞಾತ ಮತ್ತು ಅಸಂಪ್ರಜ್ಞಾತ ಸಮಾಧಿಗಳೆಂದು ಎರಡು ಸ್ತರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸ್ತರಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಾವು ಸರಿಯಾಗಿ ಬಿಡಿಸಿ ನೋಡಬೇಕು. ಅಸಂಪ್ರಜ್ಞಾತ ಸಮಾಧಿಯು ಸಂಪ್ರಜ್ಞಾತ ಸಮಾಧಿಗಿಂತ ಮೇಲಿನದಾದರೆ, ಅದು ಮೇಲಿನದು ಎಂದು ನಮಗೆ ತಿಳಿಸುವ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಇರಬೇಕು. ಆದರೆ ಅದು ಸಾಂಗತ್ಯ ಸ್ವರೂಪದ ವೈಚಾರಿಕ ಮಟ್ಟದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲ. ಈ ವಿಚಾರಾತ್ಮಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ಸಮಾಧಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದ್ದರೆ ಅದು ಸಮಾಧಿಯೇ ಅಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಅದು ಮೇಲಿನ ಮಟ್ಟದ ಪ್ರಜ್ಞೆ. ಇದರ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಇಷ್ಟು: ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನಶಕ್ತಿಯು ವೈಚಾರಿಕ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾದುದೆಂದು ನಾವು ಭಾವಿಸಬಾರದು. ವೈಚಾರಿಕ ಮಟ್ಟಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮೇಲಿನ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪದ ಜ್ಞಾನಶಕ್ತಿಯು ನಮ್ಮಲ್ಲಿದೆ. ವೈಚಾರಿಕ ಜ್ಞಾನವು ಈ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾರದಾದರೂ ತನ್ನ ಮಿತಿಯಿಂದ ಅಭಾವಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಚಾರದ ಸ್ವಯಂ ಅತೀತ ಮುಖವೇ ಅಭಾವ. ಈ ಅಭಾವದಲ್ಲಿ ಸಾಂಗತ್ಯವೂ ಸಾಂಗತ್ಯಾತೀತವೂ ಒಂದುಗೂಡುತ್ತವೆ.

ಈ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾವು ಅನುಭಾವವನ್ನೂ ಭವ್ಯವನ್ನೂ ಪರಸ್ಪರ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಇವೆರಡೂ, ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಅತೀತ ಮಟ್ಟಗಳೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ

ಅತೀತವಲ್ಲದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುವ ಈ ಸಾಂಗತ್ಯಗಳು ತಮ್ಮ ಅತೀತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗುತ್ತವೆಯೆ? ಎಂದರೆ ಭವ್ಯ ಮತ್ತು ಅನುಭಾವಗಳು ಒಂದೇ ಅನುಭವವೇ? ವಿಚಾರದ ಮೂಲ ಲಕ್ಷಣವಿರುವ ತನಕ ಆಲೋಚನೆಯು ಕಲ್ಪನೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ತನ್ನ ಮೂಲ ಲಕ್ಷಣವಿರುವ ತನಕ ಕಲ್ಪನೆಯು ಆಲೋಚನೆಯಾಗಲಾರದು. ಆದರೆ ಅವೆರಡೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸ್ಥಿತಿಗಳಿಂದಲೇ ಮೇಲೇರಿರುವಾಗ ಅವೆರಡೂ ಒಂದಾಗಲಾರವೆ? ಇವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಆಗುತ್ತವೆಯೇ ಇಲ್ಲವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಯ ಈ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಾಮ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು:

(೧) ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳು ಸಾಂಬಂಧಿಕ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಅನುಭಾವವೂ ಭವ್ಯವೂ ಸಂಬಂಧಾತೀತ ಮಟ್ಟದ ಅನುಭವಗಳು. ಸತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದಾಗ ಭಿನ್ನತೆಯು ಹೆಚ್ಚು ತೀವ್ರವಾಗಿದ್ದು, ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದು ಅಷ್ಟು ತೀವ್ರವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಂಗತ್ಯವು ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸುವ ಏಕತೆಯನ್ನೇ ಸತ್ಯವು ಅನುಭಾವದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅನುಭಾವೀ ಸತ್ಯವು ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಗುಣಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

(೨) ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ಭವ್ಯ, ಇವು ಎರಡೂ ಆತ್ಮವಿಸ್ತರಣದ ಅನುಭವಗಳು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ವೈಚಾರಿಕ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಕ ಸಾಂಗತ್ಯಗಳೂ ಆತ್ಮವಿಸ್ತರಣದ ಅನುಭವಗಳೇ. ದೂರದಲ್ಲಿರುವ ತಾರಾಮಂಡಲವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಆಲೋಚನೆಯ ಸಾಧನದಿಂದ ನಮ್ಮ ಅನುಭವವು ಅಷ್ಟು ದೂರವನ್ನು ಕ್ರಮಿಸಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವಾಗ ಅದರ ಆಕಾರವನ್ನು ನಮ್ಮ ಅನುಭವವೂ ತಳೆದಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವೈಚಾರಿಕ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಕ ಸಾಂಗತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಆತ್ಮವಿಸ್ತಾರವು ಅನುಭಾವದಲ್ಲಾಗಲಿ ಭವ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ ಆಗುವುದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದು. ಕೊನೆಯ ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಆತ್ಮವು ವಸ್ತುವಿನೊಡನೆ ತನಗಿರುವ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅದರ ಮೂಲ ಸತ್ತ್ವದೊಡನೆ ಒಂದಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಈ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವು ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೂ ಅದು ಸಾಂಗತ್ಯದ ಮಿತಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ

ಆತ್ಮವು ತನ್ನ ಅಪರ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ವೈಚಾರಿಕ ಆತ್ಮವಿಸ್ತರಣಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ತೀವ್ರವಾದ ಮಿತಿಯಿದೆ. ದೂರದ ತಾರಾಮಂಡಲವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರುವವನು 'ನಾನು', ನನಗೆ ಕಾಣುತ್ತಿರುವುದು ತಾರಾಮಂಡಲ, ಎಂಬ ಭಿನ್ನತೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಅದರಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿರುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಉಳಿಯುವುದರಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆತ್ಮವು ವಸ್ತುವಿನ ರೋಧವನ್ನು ನೀಗಿ ಮುಂದೆ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾವ ಪ್ರತಿರೋಧವೂ ಇಲ್ಲದ ಆತ್ಮವಿಸ್ತರಣವು ಅನುಭಾವೀ ಸತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

(೩) ವಿಸ್ತರಣದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅನುಭಾವದಲ್ಲೂ ಭವ್ಯದಲ್ಲೂ ಆತ್ಮವು ತನ್ನ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತದೆ. ವೈಚಾರಿಕ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಕ ಸಾಂಗತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಆತ್ಮದ ಈ ಚೈತನ್ಯವು ಪ್ರಕಾಶಿಸಲು ತಕ್ಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ಭವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಉಚ್ಚ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಏರಿದ ಆತ್ಮವು ತನ್ನ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ತಡೆಯಾಗಿದ್ದ ಮಿತಿಗಳು ಕಳಚಿಹೋಗುತ್ತವೆ.

ಅಕ್ರಿಯಾವಸ್ಥೆಯು ಅನುಭಾವದ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ವಿಲಿಯಂ ಜೇಮ್ಸ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ.[13] ಅನುಭಾವದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮವು ತನಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಬಲಶಾಲಿಯಾದ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಆವರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಅಸಹಾಯಕತೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಆತ್ಮವು ಆ ಶಕ್ತಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅನುಭಾವಕ್ಕೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ವಶಪಡುವ ತನಕ ಈ ವರ್ಣನೆಯು ನಿಜವೆನಿಸಿದರೂ, ಇದು ಅನುಭಾವದ ಕೊನೆಯ ಹಂತವಲ್ಲ. ಭವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಹ ಕಲ್ಪನೆಯು ಎದುರು-ನಿಂತ ಮಹತ್ತಿಗೆ ಸೋಲುವುದು, ನಂತರ ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ಮೇಲಿನ ಶಕ್ತಿಯೊಂದು ಜಾಗೃತವಾಗಿ ಆ ಮಹತ್ತನ್ನು ಜಯಿಸುವುದು ಎಂಬ ಎರಡು ಹಂತಗಳನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಇದೇ ರೀತಿ ಅನುಭಾವದಲ್ಲಿಯೂ ಎರಡು ಹಂತಗಳಿವೆ. ನರೇಂದ್ರನಿಗೆ ಆದಂತೆ ಅಕ್ರಿಯಾವಸ್ಥೆಯು ಅನುಭಾವದ ಮೊದಲ ಹಂತ. ಆಗ

---

13 Varieties of Religious Experience, 372ನೇ ಪುಟ.

ಮೇಲಿನ ಶಕ್ತಿಯದೇ ಮೇಲುಗೈ. ಕೆಳಮಟ್ಟದ ಆತ್ಮವಾಗಲಿ, ಅಥವಾ ಅಹಂಕಾರವಾಗಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ವಯಂ ಸಮರ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಂತರ ಪ್ರಜ್ವಲಿತವಾಗುವ ನಿಜವಾದ ಆತ್ಮವು ಅಹಂಕಾರವನ್ನು ಆವರಿಸಿ ನಿಂತ ಶಕ್ತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಅನುಭಾವದ ಅಂತಿಮ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಆತ್ಮವು ತನ್ನ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ತಾನೇ ಅನುಭವಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಅತಿ ಮಹತ್ವದ್ದಾದ ಒಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬೇಕು. ಕಲೆ ಮತ್ತು ಬ್ರಹ್ಮಾನುಭವ, ಈ ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಆನಂದವಿದ್ದರೂ, ಕಲೆಯ ರಸಾನುಭವವು ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದಸಹೋದರವೆಂದು ವರ್ಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರೂ, ಅಜ್ಞಾನವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಾಶವಾಗದೆ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದವು ಲಭಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅನುಭಾವವನ್ನು (ಅದರ ಅತ್ಯುಚ್ಚ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ) ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದವೆಂದು ನಾವು ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ ಅಜ್ಞಾನವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹರಿಯದೆ ಅನುಭಾವವು ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಅನುಭಾವದ ವಾಸ್ತವ ಅವಧಿಯು ಮುಗಿದು ಅನುಭಾವಿಯು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂದ ನಂತರ, ಅನುಭಾವದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಿಸಿದ ಜ್ಞಾನವು ನಂದಿಹೋಗಿ, ಅವನನ್ನು ಅಜ್ಞಾನವು ಪುನಃ ಕವಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಅಜ್ಞಾನವು ಕೇವಲ ಒಳಸರಿದು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಲಂಬಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ; ಅನುಭವವು ಮುಗಿದ ತಕ್ಷಣವೇ ಅದು ಕಲಾನುಭವಿಯನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದವು ಅಜ್ಞಾನವನ್ನು ಜಯಿಸಿದ ನಂತರ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಮೂಡುವ ಜ್ಞಾನದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಆನಂದವಾದರೆ, ಕಲಾನುಭವವು, ಅಜ್ಞಾನವು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವ (ಆದರೆ ಬುದ್ಧಿಯು ಜಾಗೃತಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವ) ಅನುಭವವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಲೆಯ ಆನಂದವು ಅನುಭಾವಿಯ ಆನಂದದಂತೆ ಉಚ್ಚತಮವಾದುದಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಸಾಂಗತ್ಯದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುವ ಕಲಾನುಭವವನ್ನಲ್ಲದೆ, ಸಾಂಗತ್ಯಾತೀತವಾದ ಭವ್ಯವನ್ನು ಅನುಭಾವದೊಡನೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಭವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಜ್ಞಾನದ ಬೇರು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಾಶವಾಗುತ್ತದೆಯೇ? ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾವು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕು. ಅದೆಷ್ಟೇ

ಎತ್ತರದ ಅನುಭವವಾದರೂ, ಅನುಭವವು ಕಲೆಯ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿರುವ ತನಕ ಅದರಿಂದ ಅಜ್ಞಾನದ ಬೇರು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಾಶವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅಜ್ಞಾನದ ಮೂಲವು ತೊಲಗಿದಂತೆ ನಮಗೆ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ನಿಜವಾಗಿ ಕಿತ್ತುಹೋಗಿ ಶುದ್ಧ ಜ್ಞಾನವು ಪ್ರಕಾಶಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಪಕ್ಕಾಗಿರುವವನು ಸಹ, ಕ್ಷಣಕಾಲ ಅಹಂಕಾರದಿಂದ ಮೇಲೆ ಏರಿ ಅಪರವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವಂತೆ ಭವ್ಯವು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಅಜ್ಞಾನವು ಜೀವಂತವಾಗಿರುತ್ತದೆ; ಅದರಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಅಹಂಕಾರವನ್ನು ಪ್ರಲಂಬಿಸಿ ನಾವು ಕೆಲಕಾಲ ಪರದಲ್ಲಿಯೇ ಏಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಏಕತೆಯ ಆನಂದವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಭವ್ಯಗಳು, ಅಜ್ಞಾನವು ಒಳಸರಿದಿರುವಾಗ ಕ್ರಮವಾಗಿ ನಾವು ಅನುಭವಿಸಬಹುದಾದ ಆನಂದದ ಪರ ಮತ್ತು ಅಪರ ಮುಖಗಳು.

ಇದೇ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಬೇರೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದಲೂ ಉತ್ತರಿಸಬಹುದು: ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಯಾವುದನ್ನು ಭವ್ಯವೆಂದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಭವ್ಯದ ಕೆಳಮೆಟ್ಟಲು ಮಾತ್ರ. ಅಜ್ಞಾನವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹರಿಯದೆ ಉಂಟಾಗುವುದು ಭವ್ಯಾನುಭವದ ಛಾಯೆಯೇ ಹೊರತು ಅದು ನಿಜವಾದ ಭವ್ಯವಲ್ಲ. ಅನುಭವದ ಆರಂಭವು ಕಲೆಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಆದರೂ ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಮೇಲೆ, ಮೇಲೆ, ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಏರಿದರೆ, ಒಂದು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅದು ಕಲಾತ್ಮಕ ಭವ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅನುಭವವು ಇನ್ನೂ ಮೇಲೆ ಏರಿದರೆ ಆಗ ಅಜ್ಞಾನವೂ ಹರಿದು ನಿಜವಾದ ಭವ್ಯವು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾದ ಭವ್ಯಕ್ಕೂ ಅನುಭಾವಕ್ಕೂ ವಸ್ತುತಃ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಋಷಿ ಎಂದು ಕರೆದಿರುವುದು ಎಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು.

ಭವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಈ ಎರಡು ಮಟ್ಟಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವುದು ಮೊದಲನೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದು. ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯು ಎರಡನೆಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಭವ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅಜ್ಞಾನ, ಪುನರ್ಜನ್ಮ, ಅಜ್ಞಾನವು ಜನ್ಮ ಜನ್ಮಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಬದುಕಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ, ಅದನ್ನು ತೊಡೆಯುವ ಮಾರ್ಗವಾವುದು, ಮೊದಲಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು

ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ದರ್ಶನಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿ – ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿ – ಮುಂದುವರಿಯಲಿಲ್ಲ. ಪ್ಲೇಟೋವಿನ ನಂತರದ ದಾರ್ಶನಿಕರಿಗೆ ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ರುಚಿಸಲಿಲ್ಲ. ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, ಭವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಅವರು ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಂದ ಕೊಡುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಭವ್ಯದ ಮೊದಲ ಮೆಟ್ಟಿಲನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಿದರ್ಶಿಸುತ್ತವೆ. ಭಗವದ್ಗೀತೆಯ ಹನ್ನೊಂದನೇ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿಶ್ವರೂಪ ವರ್ಣನೆಯು ವರ್ಣನೆಯಾಗಿ ಉಳಿಯದೆ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವನ್ನು ಪಡೆಯುವವನಿಗೆ ಭವ್ಯದ ಎರಡನೇ ಮೆಟ್ಟಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ. (ಇದೇ ಅಧ್ಯಾಯ, § ೧೨ ನೋಡಿ.)

(೪) ಇವೆರಡು ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಭಿನ್ನಾಂಶವೂ ಇದೆ. ಅನುಭಾವದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮವು ಬಾಹ್ಯ ವಸ್ತುಗಳ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಒಳಸರಿಯುತ್ತಾ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮೂಲ ತತ್ವಕ್ಕೂ ಬಾಹ್ಯ ವಸ್ತುಗಳ ಮೂಲ ತತ್ವಕ್ಕೂ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಭವ್ಯದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮವು ಕಲ್ಪನೆಯ ದ್ವಾರಾ ಬಾಹ್ಯವಸ್ತುವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಹೊರಟು, ನಂತರ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕೆಳಗೆ ಬಿಟ್ಟು ತಾನೇ ಮುಂದೆ ನುಗ್ಗಿ ಬಾಹ್ಯವಸ್ತುವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸುವುದೂ ಆತ್ಮ ವಸ್ತುಗಳ ಏಕತೆಯೇ. ಆದರೆ ಈ ಗುರಿಸಾಧನೆಯ ಆರಂಭಬಿಂದುಗಳು ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ಭವ್ಯಗಳೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಒಂದು ಅಂತರಾಭಿಮುಖವಾಗಿ ಹೊರಟು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯದ ಮೂಲವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದರೆ, ಮತ್ತೊಂದು ಬಾಹ್ಯಾಭಿಮುಖವಾಗಿ ಹೊರಟು ಆಂತರ್ಯದ ಮೂಲವನ್ನು ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸಿ ಅದನ್ನು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ.

(೫) ಇವು ಎರಡೂ ಏಕವಾದೀ ಅನುಭವಗಳು. ಆದರೆ ಈ ಏಕವಾದಿತನವು ವೈಚಾರಿಕ ಮತ್ತು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯಗಳ ಗುರಿಯೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಸಾಂಗತ್ಯಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಲಾರದ ಗುರಿಯನ್ನು ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ಭವ್ಯಗಳು ಸಾಧಿಸುತ್ತವೆ. ಅನುಭವದ ಈ ಏಕತೆಯಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ದೇಶ ಕಾಲಗಳು ಮಿಥ್ಯೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸು

ತ್ರವೆ. ಆದರೆ ಅನುಭಾವಿಯು ದೇಶ ಕಾಲಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದು ತನ್ನ ಅನುಭವದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೇ ಹೊರತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನೂ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನೂ ಕ್ರಮಗೊಳಿಸುವುದೇ ಕಾಲ; ಆದರೆ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಮೀರುವುದೇ ಅನುಭಾವ. ಕಲ್ಪನೆಯು ವಿಫಲವಾಗಿ ಆತ್ಮವು ವಿಜೃಂಭಿಸಿ ಅನುಭವವು ಭವ್ಯದ ಎತ್ತರವನ್ನೂ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನೂ ಪಡೆದಾಗ ಕಾಲದ ಪರಿವೆಯು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಕೊನರಾಕ್ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಾಗಲಿ ಜೋಗದ ಜಲಪಾತದಲ್ಲಾಗಲಿ ಮೈಮರೆತಿರುವಾಗಲೂ, ಕೈಗಡಿಯಾರವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ಮೋಟರಿಗೆ ಉಳಿದಿರುವ ಕಾಲವನ್ನು ಎಣಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಪ್ರೋಗ್ರಾಂ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬರುವ ಪ್ರವಾಸಿಕರು ನಿಮಿಷಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಗಡಿಯಾರದ ಮೇಲೆ ಕಣ್ಣನ್ನು ಆಡಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಭವ್ಯದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವವನಿಗೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

(೬) ಈ ಎರಡು ಅನುಭವಗಳಿಗೂ ಆಧಾರವಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ. ಒಂದು ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯ ನೈತಿಕ ಅರ್ಹತೆಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಈ ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂಗ ಆಲಾರದು. ಇವುಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾದ ನೈತಿಕ ಅರ್ಹತೆ ಎಂದರೇನು? ಅದು ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಯಾವ ಸಮಾನ ಮತ್ತು ಭಿನ್ನ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯಕವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮುಂದಿನ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ನಾವು ಇದು ವರೆಗೆ ಗಮನಿಸಿದ ಸಮಾನವಾದ ಮತ್ತು ಭಿನ್ನವಾದ ಅಂಶಗಳ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ಮಾತು: ನಮ್ಮ ಹೋಲಿಕೆ ಭವ್ಯದ ಮತ್ತು ಅನುಭಾವದ ಎಲ್ಲ ಮುಖಗಳನ್ನೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯವಾದ ಮತ್ತು ಗೌಣ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಮೂಲಭೂತ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಾವು ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಕೈಹಾಕುವುದು ಅನಾವಶ್ಯಕ.

೧೦. § ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ಭವ್ಯಗಳ ನೈತಿಕ ಸ್ಥಿತಿ

ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕ ಮತ್ತು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಕೆಲವು ನೈತಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರಬೇಕು. ನಾಟಕದ

ಖಳನಾಯಕನು ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ ನಮ್ಮ ಶತ್ರುವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಿದ್ದು ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ನಮಗೆ ಶತ್ರುವಿನ ನೆನಪೇ ಆಗುತ್ತಿದ್ದರೆ, ನಾವು ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾರೆವು. ಬೇಕನ್ ಹೇಳುವ ಆಲೋಚನಾದೋಷಗಳು ವಿಚಾರದ ನೈತಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನೈತಿಕತೆಯ ಅರ್ಥವು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಅಥವಾ ಆಲೋಚನೆ, ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು, ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅನುಭಾವದಲ್ಲಿಯೂ ಭವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ನೀತಿಯ ಮೂಲವನ್ನೇ ಅನುಭವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಭೌತಿಕ ವಿಜ್ಞಾನಿಯು ತನ್ನ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಪಕ್ಷಪಾತ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ಸಾಕು. ಪ್ರಬುದ್ಧವಾದ ಭೌತಿಕ ವಿಜ್ಞಾನಿಯು ವರ್ಣದ್ವೇಷಿಯೋ ನೀಚ ನಡತೆಯುವನೋ ಆಗಿದ್ದರೆ ಅದರಿಂದ ಅವನ ಅನ್ವೇ-ಷಣೆಗೆ ನೇರವಾದ ಯಾವ ಬಾಧಕವೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅನುಭಾವಿ, ಕೆಲವು ಕಾಲ ಅನುಭಾವಿಯಾಗಿಯೂ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಕಾಲ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಅನೀತಿಯ ಮಟ್ಟದವನೂ ಆಗಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅವನ ಅನುಭಾವವು ಸದಾ ಇಲ್ಲದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ನೈತಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಅವನು ಯಾವಾಗಲೂ ನಡೆಸುತ್ತಿರಬೇಕು.

ಅನುಭಾವಕ್ಕೂ ಭವ್ಯಕ್ಕೂ ಬೇಕಾದ ನೈತಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯು, ವೈಚಾರಿಕ ಮತ್ತು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾದುದರ ವಿಸ್ತೃತ ಮಟ್ಟವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ವೈಚಾರಿಕ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಸಮಗ್ರ ಜೀವನದ ಒಂದು ಅಂಶ ಮಾತ್ರ. ಆದುದರಿಂದ ಅದು ಪೂರೈಸಬೇಕಾದ ನೀತಿಯು ಸಮಗ್ರ ನೈತಿ-ಕತೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವಾದರೆ ಸಾಕು. ಅನುಭಾವೀ ಜ್ಞಾನವು ಸಮಗ್ರದರ್ಶನ, ಪೂರ್ಣಜ್ಞಾನ. ಆದುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಪಡೆಯಲು ನೀತಿಯ ಮೂಲವನ್ನೇ ಪೂರೈಸಬೇಕು. ನೈತಿಕ ಅಪೂರ್ಣತೆಯು ಪೂರ್ಣ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಅಡ್ಡಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾದ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದರೆ: 'ಅಂತಹ ಅಪೂರ್ಣ ಜ್ಞಾತೃವು ಪೂರ್ಣಜ್ಞಾನದ ಧಾರಕನಾಗಬಲ್ಲನೆ? ಜ್ಞಾನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಮೂಲತಃ ಜ್ಞಾತೃವಿನ ಆಧ್ಯಾತ್ಮೀಕರಣದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇ . . . ಸತ್ತಾವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಆತ್ಮಸಿದ್ಧಿಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇ . . . ಅಂತಹ ಶುದ್ಧವಾದ ಆತ್ಮದಿಂದ ಜ್ಞಾನವು ಸ್ವತಃ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಹೊರಬೀರು

ತ್ತದೆ. ದೀರ್ಘವಾದ ಆನುಮಾನಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅದು ಸತ್ತಾದ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಮತ್ತು ನಿರಂತರ ದರ್ಶನವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅಂತಜ್ಞಾನವೆನ್ನುವುದು ಜ್ಞಾನದ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲ; ಜ್ಞಾತೃವಿನ ಶುದ್ಧೀಕೃತ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇ ಅದರ ಜ್ಞಾನೋದ್ದೀಪನೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ.'[14] ಪ್ಲೊಟೈನಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: 'ದೈವದರ್ಶನವು ಅಸಫಲವೆಂದು ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಾದ ಜೀವನವು – ದೇವರಂತೆಯೇ – ಸುಂದರವಾದ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನೂ ಸುಂದರವಾದ ಸದ್ಗುಣಗಳನ್ನೂ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.'[15] ಸಾಕ್ರಟೀಸನ ಪ್ರಕಾರ ನೀತಿ ಎಂಬುದು ಮೂಲತಃ ಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ. ಸರ್ವ ವಸ್ತುಗಳಿಗೂ ಆಧಾರವಾವುದು? – ಜೀವನದ ಸಂತೃಪ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಚಿರಂತನವಾದುದು ಯಾವುದು? – ಕ್ಷಣಭಂಗುರವಾದುದು ಯಾವುದು?– ಎಂಬುದನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿದವನು ಕೀಳು ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದು ಬರಿಯ ಬಾಯಿಮಾತಿನಿಂದ ಬಂದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಾಗದೆ, ಅಂತಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಸ್ವಯಂ ಕಂಡ ಸತ್ಯವಾಗಿರಬೇಕು. ಸತ್ಯದ ಪ್ರಕಾಶವು ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಅಚ್ಚಳಿಯದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದರೆ ಸಾಕು, ಅವನ ನಡತೆಯು ತಾನಾಗಿಯೇ ನೀತಿಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಭವ್ಯದ ನೈತಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಯಾವುದು? ಎಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ಭವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಹೊಂದಲಾರರು. ಅದಕ್ಕೆ ಆಕಾಶದ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಹಾರಬಲ್ಲ ಕಲ್ಪನೆ, ಆ ಕಲ್ಪನೆಯು ವಿಫಲವಾದಾಗಲೂ ಸಹಿಸುವ ಮನಸ್ಥೈರ್ಯ, ಮತ್ತು ಆತ್ಮತ್ಯಾಗದ ಮಟ್ಟದ ಅನುಕಂಪಗಳು ಬೇಕು. ಕ್ರೂರಿಗಾಗಲಿ ಕೊಲೆಗಡುಕನಿಗಾಗಲಿ ಭವ್ಯಾನುಭವವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಆದರೆ ಅವನು ಆಗಲೇ ನೈತಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮೇಲೆ ಏರಿದ್ದಾನೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕು. ತನ್ನ ಆತ್ಮವು ಸೀಮಿತವಾದುದು, ಆದರೆ ಇಷ್ಟಾರ್ಥಗಳೂ ಸೀಮಿತವಾದುವುಗಳು, ಈ ಸೀಮಿತ ಇಷ್ಟಾರ್ಥಗಳೇ ಜೀವನದ ಗುರಿ – ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದಲೇ ಎಲ್ಲ ತೆರನಾದ ನೀತಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೂ ಉದ್ಭವಿಸುವುವು. ಆದರೆ

14 A. G, Javadekar: Approach to Reality, 165ನೇ ಪುಟ.

15 Enneads, 6. 9. 9.

ಭವ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಮಣ್ಣುಗೂಡಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ, ಮತ್ತು ಆತ್ಮವು ತನ್ನ ಅಮಿತತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಭವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುವವನಿಗೆ ದೃಷ್ಟಿಯ ವೈಶಾಲ್ಯವೂ ಬೇಕು, ಹೃದಯದ ವೈಶಾಲ್ಯವೂ ಬೇಕು ಆದರೆ ಅವನು ನಿಜಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವಿಯಂತೆ ಪರಿಶುದ್ಧನಾಗಿರಲೇ ಬೇಕೆ? ಅನುಭಾವಿ ಮತ್ತು ಭವ್ಯಾನುಭವಿ, ಈ ಇಬ್ಬರೂ ನೈತಿಕವಾಗಿ ಸಮಾನರೆ? ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯೋಚಿಸಿದಾಗ ಅನುಭಾವಿಗೆ ಇರಬೇಕಾದಷ್ಟು ನೈತಿಕ ಅರ್ಹತೆಯು ಭವ್ಯಾನುಭವಿಗೆ ಇರುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ, ಅನುಭಾವವು ನೇರವಾಗಿ ಮುಕ್ತಿಯನ್ನು ದೊರಕಿಸಿದರೆ ಭವ್ಯವು ಮುಕ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನಬೇಕು. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುವ ಮುನ್ನ ನಾವು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಭವ್ಯದ ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು, ಅದು ಈಗ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿ ಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆ? ಈಗ ಇರುವ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೇ ಆದರೆ ಭವ್ಯವು ಕೇವಲ ಸೌಂದರ್ಯಕ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಅತೀತವಾದ ಅನುಭವವಾಗುವುದೇ ಹೊರತು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪ್ತವಾಗಲಾರದು. ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಭವ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ವಿಸ್ತರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ನಾವು ಉತ್ತರವನ್ನು ಮುಂದೆ ಸೂಚಿಸಬಹುದು. (ಇದೇ ಅಧ್ಯಾಯದ § ೧೨.)

ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ಭವ್ಯ, ಇವು ಎರಡರಲ್ಲೂ ಆತ್ಮವಿಸ್ತರಣವು ನೀತಿಯ ಕಾರಣವೋ, ಅಥವಾ ನೈತಿಕ ಸಿದ್ಧಿಯು ಆತ್ಮವಿಸ್ತರಣದ ಕಾರಣವೋ, ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳಬಹುದು. ಕೆಲವು ನೈತಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಮುಟ್ಟದೆ ಈ ಅನುಭವಗಳು ಸಾಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಅನುಭವವೇ ಆಗದೆ ನೈತಿಕತೆಯ ಮೂಲವು ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಅನುಭವವನ್ನು ನೈತಿಕ ಜೀವನದ ಕಟ್ಟಕಡೆಯ ಘಟ್ಟವೆನ್ನಬಹುದು. ನೀತಿಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ಮಾನವತಾವಾದ, ಸರ್ವಜನ ಸುಖವಾದ, ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಂದ ಪರಿಶೋಧಿಸುವ ಕೆಲಸ ನಡೆದೇ ಇದೆ. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಮೌಲ್ಯಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲುವ ಗೌರವವನ್ನು ತೋರಿಸಿ, ನಂತರ, ಮಾನವತೆಯನ್ನು ಏಕೆ ಅತ್ಯುಚ್ಚ

ವೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕು, ಸರ್ವಜನ ಸುಖವೇ ಏಕೆ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾಗಬೇಕು, ಎಂಬ ಮೂಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಹಾಕಿದರೆ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಸಮರ್ಪಕ ಉತ್ತರವನ್ನು ಹೇಳಲಾರವು. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೆ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಯಾವ ತಾತ್ವಿಕ ಆಧಾರವೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ತಾತ್ವಿಕ ಆಧಾರಗಳು ಕೇವಲ ವೈಚಾರಿಕ ಅನುಮಾನಗಳಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನು ನೇರ ವಾದ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಂಡು ಮಾತ್ರವೇ ಪರೀಕ್ಷಿಸಬೇಕು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಋಷಿಗಳು ಮತ್ತು ಅನುಭಾವಿಗಳೇ ಮಾನವ ಇತಿಹಾಸದ ಮಹಾ ನೀತಿಬೋಧಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ವೈಚಾ ರಿಕರೂ ನೀತಿಯ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳ ವಿಭಿನ್ನ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಜನತೆಗೆ ವಿವರಿಸ ಬಹುದು. ಆದರೆ ಯಾವ ವೈಚಾರಿಕನೂ ತನ್ನ ನೀತಿಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮೂಲ ವನ್ನು ಸಿದ್ಧಮಾಡಿ ತೋರಿಸಿಲ್ಲ. ವೈಚಾರಿಕ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ ನೀತಿಯು ಗಣಿತ ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರ ಮೊದಲಾದುವುಗಳಂತೆ ಒಂದು ಸಾಂಗತ್ಯ ಪೂರ್ಣ ಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿ, ಮೂರ್ತ ಅನುಭವದ ಹೊರಗೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಸೇರದೆ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಕ್ಷೇತ್ರ ಗಳಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತುಬಿಡುತ್ತವೆ. ಸ್ವಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವುಗಳು ಹಾಗೆ ಉಳಿಯುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ.

ಭವ್ಯಕ್ಕೂ ನೀತಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಮ್ಯಾನ್ಯುಯೆಲ್ ಕಾಂಟ್‌ರಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಯಾರೂ ವಿವರಿಸಿಲ್ಲ. ಕಾಂಟರ ಪ್ರಕಾರ, ಸೌಂದರ್ಯವು ವಿಚಾರ ಶಕ್ತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೆ ಭವ್ಯವು ಮೂಲ ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯ ವನ್ನೇ ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಮೂಲ ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ವಿಚಾರ ದಿಂದ ಅರಿಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕರ್ತವ್ಯನಿಷ್ಠವಾದ ನೈತಿಕ ವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬಹುದು. ನೀತಿನಿಷ್ಠವಾದ ಮನುಷ್ಯನ ನಡತೆಯನ್ನು ಕಾಂಟ್‌ರವರು ಭವ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. '... ಕರ್ತ ವ್ಯವು ಒಂದು ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಅಧೀನವಾದರೂ, ತನ್ನ ಸಮಸ್ತ ಕರ್ತವ್ಯ ವನ್ನೂ ಪೂರೈಸುವ ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ಒಂದು ತೆರನಾದ **ಭವ್ಯತೆ**ಯನ್ನೂ ಘನತೆ ಯನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದು. ನಿಯಮವನ್ನನುಸರಿಸುತ್ತಾನೆಂದು ಅವನು ಭವ್ಯನಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ತಾನೇ ನಿಯಮವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ, ನಂತರ ತನ್ನನ್ನು

ತಾನು ಅದಕ್ಕೆ ಅಧೀನನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆಂದು ಅವನು ಭವ್ಯನಾಗುತ್ತಾನೆ.'[16] ಕಾಂಟರ ಪ್ರಕಾರ ನೀತಿಯ ನಿಯಮವನ್ನನುಸರಿಸುವುದೇ ಜೀವನಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಣ. ಈ ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಣದ ಮೂಲವು ಭವ್ಯಾನುಭವಕ್ಕೂ ಆಧಾರವಾಗಿದೆ.

ಇದನ್ನೇ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ: ಭವ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಆತ್ಮೋನ್ನತಿಯು ನೈತಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ನೈತಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮೋನ್ನತಿಯು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾದರೆ, ಭವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದು ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮೀರಿದ ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ಭವ್ಯಗಳ ನೈತಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ನಾವು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇವೆರಡರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅನಿಷ್ಟ(evil)ವೆಂಬುದು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸತ್ಯವಾದುದಲ್ಲ. ವಿಚಾರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಹ ಅನಿಷ್ಟವು ನೈತಿಕ ವಿಸಂಗತಿ. ಇದೇ ವಿಸಂಗತಿಯು ಸಾಂಗತ್ಯಸತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಿಥ್ಯೆಯೂ, ಸಾಂಗತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕುರೂಪವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಈ ವಿಸಂಗತಿಯು ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕವಾದ ಅಂಶವಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ, ಅನಿಷ್ಟವು ನೈತಿಕ ಜೀವನದ ಕೊನೆಯ ವರೆಗೂ ಬದುಕುವ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಬದುಕಿದರೆ ನೈತಿಕ ಜೀವನದ ಆಧಾರವಾದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಶಕ್ತಿಯ ಪೂರ್ಣ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಅಲ್ಲಗಳೆದಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ನಿತ್ಯಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಅನಿಷ್ಟವನ್ನು ಅನುಭಾವಿಯೂ ನಿರಾಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅನಿಷ್ಟವು ಅಜೇಯವಾದುದೆಂಬ ವಾದವನ್ನಷ್ಟೇ ಅವನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಭವ್ಯದ ಎತ್ತರದಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಅನಿಷ್ಟವು ಅನಿಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣದೆ, ಜೀವನದ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ದಾರ್ಶನಿಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವ ಚಿತ್ರಪಟವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅನಿಷ್ಟವೆಂಬುದು ಆತ್ಮದ ಅಭಾವಾತ್ಮಕ ಉಪಾಧಿ. ಈ

---

16 R. B. Blackney ಅವರಿಂದ ಸಂಪಾದಿತ An Immanuel Kant Reader, 195ನೇ ಪುಟ, ನಮ್ಮ ರೇಖಾಂಕಿತ.

ಉಪಾಧಿಯ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ಆತ್ಮವು ಮೇಲೆ ಏರಿದಾಗ ಅದು ಆ ಅನುಭವದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತದೆ.

೧೧. § ಪಾವನ

ಪಾವನ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯು ಮತಧರ್ಮ ಮತ್ತು ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರ, ಇವು ಎರಡಕ್ಕೂ ಸೇರಿದುದಾದರೂ, ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರವು ಮತಧರ್ಮ ಅಥವಾ ಅನುಭಾವದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರಿದಾಗಲೇ ಅದಕ್ಕೆ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯು ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾವನ ಎಂಬುದು ಕೇವಲ ನೈತಿಕ ಶುದ್ಧಿಯೇ ಅಲ್ಲದೆ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ದೈವೀ ಭಾವವನ್ನೂ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಕಲ್ಪನೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಜರ್ಮನಿಯ ಖ್ಯಾತ ಮತಧಾರ್ಮಿಕ ವಿವೇಚಕರಾದ ರುಡಾಲ್ಫ್ ಓಟೋ ಅವರು ತಮ್ಮ The Idea of the Holy ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾವು ಇದು ವರೆಗೂ ವರ್ಣಿಸಿದ ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ಭವ್ಯಗಳನ್ನು ಪಾವನವೂ ಹೋಲುವುದರಿಂದ ನಾವು ಸಹ ಇಲ್ಲಿ ರುಡಾಲ್ಫ್ ಓಟೋ ಅವರು ವಿವರಿಸಿರುವ ಪಾವನದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟು, ನಂತರ ಅದರ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ಭವ್ಯಗಳು ಹೇಗೆ ಒಂದುಗೂಡಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು.

ಪಾವನವು ವಿಚಾರದಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರತ್ಯಯ. ಸಾಂಬಂಧಿಕ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಯಾತ್ಮಕ ವಿಧಾನದಿಂದ ಅದನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅದು ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ಸಿಕ್ಕುವ ಕಲ್ಪನೆಯೇ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪಾವನವೆಂದ ತಕ್ಷಣ ನೈತಿಕ ಪ್ರಕರ್ಷ ಎಂಬ ಅರ್ಥವು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ನೈತಿಕ ಪ್ರಕರ್ಷ ಮತ್ತು ಪಾವನಗಳನ್ನು ನಾವು ಬಿಡಿಸಿನೋಡುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾದರೂ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ಓಟೋ ಅವರು ಅವುಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಪಾವನದಿಂದ ನೈತಿಕ ಪ್ರಕರ್ಷೆಯನ್ನು ಕಳೆದರೆ ಅತೀತ (noumenon) ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯು ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅತೀತವು ನಮ್ಮ ವೈಚಾರಿಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಮೀರಿದುದು. ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಪಾವನವನ್ನು ನೈತಿಕತೆಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವುದರಿಂದ ಪಾವನದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ

ಗುಣವನ್ನು ನಾವು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ನೈತಿಕತೆಯು ತನ್ನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಉತ್ತುಂಗಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದಾಗ ಅದು ತನಗಿಂತ ಮೇಲಿನದಾದ ಪಾವನವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆಗ ಅದು ನೈತಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ತಟಸ್ಥ ವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಕಲ ಗುಣಗಳ ಆಧಾರವಾದರೂ ಸತ್ತಾವು ನಿರ್ಗುಣ ವಾಗಿರುವಂತೆ ನೈತಿಕತೆಯ ಕೊನೆಯ ಹಂತವಾದ ಪಾವನವು ನೀತಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾದುದು.

ಪಾವನವು ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ತತ್ವ, ಅಥವಾ ಮನಃಸ್ಥಿತಿ. ಅದನ್ನು ಉಳಿದ ಯಾವ ತತ್ವಗಳಿಗೂ ಪರಿವರ್ತಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಅದರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಾವು ವಿವರಿಸಬಹುದಾದರೂ ಅದರ ಬಗೆಗೆ ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಸೂತ್ರರೂಪದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಕೊಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಈ ತತ್ವದಲ್ಲಿ ನಾವು ಗುರು ತಿಸಬಹುದಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳಾವುವು ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದರೆ, ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳು ನಮಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. 'ನೇರವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಿ ಮಾತ್ರ ತಿಳಿಯ ಬಹುದಾದ, ಶಾಬ್ದಿಕವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಲಾಗದ, ಆದರೆ ಅದರ ಬಗೆಗೆ ನಮ ಗಿರುವ ಭಾವುಕ ಪ್ರತಿವರ್ತನೆ(response)ಯ ಧ್ವನಿಯಿಂದಲೂ ವಸ್ತು ಗಳಿಂದಲೂ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಬಹುದಾದ, ಒಂದು ರೀತಿಯ ನಿರ ಪೇಕ್ಷ ಶಕ್ತಿ. ಉಜ್ಜುಗಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯ ಎದುರಿಗೆ ಆಗುವ ಆತ್ಮಾಭಿಭಾವವೇ' ಇದರ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಅದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವೂ ತನ್ನ ಆತ್ಮಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯೂ ಎಂದು ಭಾವಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಪಾವನದ ಈ ಗುಣಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಲು ಓಟೋ ಅವರು ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಭಾಷೆಯ Mysterium Tremendum ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ Mysterium Tremendumನಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಅಂಶಗಳಿವೆ. (೧) ಸಂಭ್ರಮ, (೨) ಉಜ್ಜುಗಿಸುವ ಶಕ್ತಿ, (೩) ಚೈತನ್ಯ ಅಥವಾ ಪ್ರವೃತ್ತಿಶಕ್ತಿ, ಮತ್ತು (೪) ಸಂಪೂರ್ಣ ಅನ್ಯತೆ. ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಭಯದ ಭಾವವು ಈ ಸಂಭ್ರಮದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಯಾವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಪಾಯಗಳಿಂದಲೂ ಆಗುವ ಭಯವಲ್ಲ; ಅತೀತದ ಬಗೆಗೆ ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿರುವ ಭಾವ; ಮಹಾ ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳಿಗೂ ಇಲ್ಲ ದಂತಹ ಮಹತ್ತಿನ ಮಹಾ ದೃಶ್ಯದೆದುರು ನಿಂತಾಗ ನಮಗೆ ಆಗುವ ಭಯ. ಮನಸ್ಸಿನೆದುರು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ನಿಗೂಢತೆಯು ಕವಿಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನು

ಸಂಭ್ರಮವು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯಿಸದ ಮೌಲ್ಯೀಕರಣವು ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ನಿಗೂಢತೆಯು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗ ವಾಗುವ ಮನೋಭಾವಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ಮನೋಭಾವವು ಜಾಗೃತವಾದವನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಮೌಲ್ಯೀಕರಣವು ಸಾಧ್ಯ. ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಭ್ರಮವಲ್ಲ. ಇದರ ಭಯದಲ್ಲಿಯೂ ನೈತಿಕ ಔನ್ನತ್ಯವಿದೆ. ಮತ್ತು ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಭವ್ಯವು ಈ ಭಯದ ಸಂಕೇತವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೆಯ ಲಕ್ಷಣವಾದ ಉಜ್ಜುಗಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯು ಅದನ್ನು ಸಮೀಪಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ ಪ್ರಥಮ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅನುಭಾವದಲ್ಲಿ ಆಗುವಂತೆ ಅದನ್ನು ಸಮೀಪಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಸುತ್ತುವರಿದ ಶಕ್ತಿಯ ನಡುವೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಹಂಕಾರಕ್ಕೆ ಈ ಉಜ್ಜುಗಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯ ಅರಿವು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಹಂಕಾರಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಮಿಥ್ಯೆಯ ಅರಿವಾಗುವುದರಿಂದ ಈ ಶಕ್ತಿಯ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನುಭಾವದಲ್ಲಿ ಆಗುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಆತ್ಮವು ಅನಂತತೆಯಲ್ಲಿ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಈ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಇರಬಹುದು, ಅಥವಾ ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಇರಬಹುದು. ಈ ಉಜ್ಜುಗಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯು ಚೈತನ್ಯರೂಪವಾದುದು.

ನಾಲ್ಕನೆಯ ಲಕ್ಷಣವಾದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅನ್ಯತೆಯು ಪಾವನದ ಅಪರ (transcendental) ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಸಂಗತಿಯಾದರೂ ಅದರ ಪೂರ್ಣ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಯಾವ ಚಿತ್‌ಶಕ್ತಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಟೆರ್ಸ್ಟೀಗೆನ್ ಅವರು ಹೇಳುವಂತೆ 'ಗ್ರಹಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ದೇವರು ದೇವರೇ ಅಲ್ಲ.'

ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಇದೆ: ಅತೀತವಾದ ಪಾವನವು ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ? ಅದು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ತಿಳಿಯುವ ಸಾಧನಗಳಾವುವು? ಪಾವನವು (೧) ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ, (೨) ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ, ಮತ್ತು (೩) ಕಲೆಯ ಮೂಲಕವಾಗಿ, ಮೂರು ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆ.

(೧) ಅದು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವಾಗ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ರಮಿಸುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಬೋಧಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ

ಅರಿವಿನಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಿ ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸಬಹುದು. ಸರಿಯಾದ ವರ್ಣನೆಯಿಂದ ಅದನ್ನು ನಮ್ಮ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಸಿ, ಅಂತರ್ನಿಹಿತ ವಾಗಿದ್ದ ಅದರ ಭಾವವನ್ನು ಹೊಡೆದೆಬ್ಬಿಸಬಹುದು.

(೨) ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಜ್ಞಾಪಕರೂಪದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ವಾಗಿ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತರಬಹುದು. ಅದು ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಸಾಮ್ಯಾನು-ಮಾನಿಕ ಪ್ರತಿನಿಧಿತ್ವ. ಯಾವುದಾದರೂ ಮಹಾಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕೇಳಿ ದಾಗ, ನಿಗೂಢತೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಬಲ್ಲ ಮಹಾ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ, ನಮಗೆ ಈ ಅತೀತದ ಭಾವವು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಭಯೋತ್ಪಾದಕ ನೋಟವೂ ಅತ್ಯಂತ ಉತ್ಕರ್ಷವಾದ ಪಾವನತೆಯೂ ಒಂದೇ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಬಂಗಾಳದ ದುರ್ಗಿಯ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನೂ, ಭಗವದ್ಗೀತೆಯ ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವ ವಿಶ್ವರೂಪ ದರ್ಶನವನ್ನೂ ಓಟೋ ಅವರು ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಭಯೋ-ತ್ಪಾದಕ ನೋಟವೂ ಅತ್ಯಂತ ಉತ್ಕರ್ಷವಾದ ಪಾವನತೆಯೂ ಜೊತೆ ಜೊತೆ ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅತೀತಕ್ಕೂ ಭವ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ರಹಸ್ಯಸಂಬಂಧವು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಬಂಧವು ಕೇವಲ ಯದೃ ಚ್ಛಾತ್ಮಕ ಸಾಮ್ಯವಲ್ಲ. ಸಂಭ್ರಮ ಮತ್ತು ಅತೀತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ನಡುವೆಯೂ ಒಂದು ಗೂಢ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಂಭ್ರಮವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತೆ ನಡೆಯುವ ಸಂಗತಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅತೀತವನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ನಿಯಮವನ್ನನುಸರಿಸಿ ದೇವರ ಅಗಮ್ಯ ವಿಗ್ರಹಗಳು, ಪವಾಡ, ಭಯೋತ್ಪಾದಕ ವರ್ಣನೆಗಳು, ಮೊದಲಾದ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಪಾವನದ ಅನುಭವವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗು ವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯ.

(೩) ಅತೀತವು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದರೆ, ಆ ಕಲೆಯು ಭವ್ಯವೆನಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಭವ್ಯವು **ಕೇವಲ** ಸೌಂದರ್ಯಕ ತತ್ವವಲ್ಲ; ಅದರಲ್ಲಿ ಅತೀತವೂ ಸೇರಿದೆ. ಕಲೆಯನ್ನು ಮತಧರ್ಮದ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಕಲೆಗೂ ಅತೀತಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವು ನಮಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಆರಂಭಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಮತಧರ್ಮವು ಕಲೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ

ಆ ಕಲೆಯನ್ನು ತಂತ್ರ(magic)ವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಮಟ್ಟದ ಕಲೆಯು ಅತೀತವನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅತೀತದ ದರ್ಶನ ವನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದಾಗಲೇ ಯಾವ ಕೃತಿ ಯಾದರೂ ಮಹಾಕೃತಿ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಾವು ಭವ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯು ವುದು ಅಂತಹ ಕೃತಿಯನ್ನೇ. ಆಸ್‌ವಾಲ್ಡ್ ಸಿರೆನ್‌ರು ಬರೆದಿರುವ 'ಚೀಣೀ ಯರ ಶಿಲ್ಪಕಲೆ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದ ಮೊದಲನೆಯ ಸಂಪುಟದ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಪುಟದಿಂದ ಒಂದು ವಾಕ್ಯಮಾಲೆಯನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿ ಓಟೋ ಅವರು ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಿರೆನ್ ಅವರು ಆ ಪುಟದಲ್ಲಿ ಟಾಂಗ್ ವಂಶದವರ ಕಾಲದ ಲಂಗ್‌ಮೆನ್ ಗುಹೆಯಲ್ಲಿರುವ ಮಹಾಬುದ್ಧನನ್ನು ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ: "ಅದರ ಮುಖ್ಯಾರ್ಥವು ತಿಳಿಯದಿದ್ದರೂ, ಈ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಸಮೀಪಿಸುವ ಯಾರಿಗಾದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮತಧರ್ಮದ ಅರ್ಥವಿದೆ ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ....ಅದನ್ನು ನಾವು ಪ್ರವಾದಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲಿ ಅಥವಾ ದೇವರೆಂದು ಕರೆಯಲಿ, ಅದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಸ್ವಯಂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ, ಒಂದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸಂಕಲ್ಪಶಕ್ತಿಯಿಂದ ತುಂಬಿದ ಪೂರ್ಣ ಕಲಾಕೃತಿ. ಅಂತಹ ಆಕೃತಿಯ ಮತಧಾರ್ಮಿಕ ಅಂಶವು ಅಂತರ್ನಿಹಿತವಾದುದು. ಒಂದು ಸೂತ್ರರೂಪ ವಾದ ಪ್ರತ್ಯಯವಲ್ಲದೆ, ಅದೊಂದು ವಾತಾವರಣ ಅಥವಾ 'ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ'ವೇ ಆಗಿದೆ. ....ಬೌದ್ಧಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಮೀರಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಶಾಬ್ದಿಕ ವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ."

ಮಹಾ ಕಲಾಕೃತಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅತೀತವಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದ ಮೂಲಕ, ಪರೋಕ್ಷದ ಮೂಲಕ, ಮತ್ತು ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟವಾದರೂ ಪಾವನದ ಅರಿವನ್ನು ನಮಗೆ ಅವುಗಳೇ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯ ನಲ್ಲಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಇವು ಮೂರೂ ಆ ಅನುಭಾವವನ್ನು ಜಾಗೃತಗೊಳಿ ಸುವ ಸಾಧನಗಳಷ್ಟೇ. ಮೊದಲ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಪಾವನದ ಸ್ವರೂಪವು ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿಯದಿರುವಾಗ ಯಾರಾದರೂ ದೃಶ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ವಸ್ತುಗಳೇ ಪಾವನವೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನವು ವಿಕಾಸ

ವಾದಂತೆ ಪಾವನದ ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಶುದ್ಧವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಪ್ರಾಗನುಭವ (a priori) ಪ್ರತ್ಯಯವಾದುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ಅನುಭವಿಸಲೇಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಜ್ಞಾನ ನೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪಕ್ವಗೊಂಡವರು ಅದನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬಹುದು. ಈ ಶಕ್ತಿಯು ಎಲ್ಲರಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರು ಮತ್ತು ರಸಿಕರು ಎಂಬ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವಂತೆ, ಪಾವನದ ಅನುಭವದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರವಾದಿ ಅಥವಾ ದ್ರಷ್ಟೃ ಮತ್ತು ಅನುಯಾಯಿಗಳೆಂಬ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಈ ಅನುಭವವು ತನಗೆ ತಾನೇ ಜಾಗೃತವಾಗುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ದ್ರಷ್ಟೃವು ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿದ್ದರೆ, ಅದು ಜಾಗೃತವಾಗಲು ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಸಾಧನವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುವ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅನುಯಾಯಿಯು ಇರುತ್ತಾನೆ. ತನಗೆ ಮೊದಲು ಆದ ಪಾವನದ ಅನುಭವವನ್ನು ದ್ರಷ್ಟೃವು ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಸಾಧನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನು ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅನುಯಾಯಿಯು ಅದನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೆ. ಮೂಲ ಸಾಧನವಿಲ್ಲದೆ ಕಲಾವಿದನು ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆದರೆ, ಅವನು ಅನುಭವಿಸಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ನಂತರ ಉಳಿಯುವ ವಸ್ತುವು ರಸಿಕನಿಗೆ ಕಲಾನುಭವವನ್ನು ಕೊಡಲು ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾವನದ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೊಂದುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೋ, ಹಾಗೆಯೇ ಕಲಾನುಭವವನ್ನು ಸಹ ಎಲ್ಲರೂ ಹೊಂದಲಾರರು. ಈ ಎರಡಕ್ಕೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸಂಸ್ಕಾರವೂ ಶಕ್ತಿಯೂ ಬೇಕು.

೧೨. § ಪರಿಸಮಾಪ್ತಿ

ಈ ಇಡೀ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಹರಡಿಹೋಗಿರುವ ಚರ್ಚೆಗಳ ತಾತ್ಪರ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು: ತಾತ್ಪರ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅನಾವಶ್ಯಕ. ಗ್ರಂಥದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ನಾವು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವ ನಿಲುವೂ ಸೂಚಿಸಿರುವ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಗಳೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು ಪುನರುಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ನಮ್ಮ

ಚರ್ಚೆಯ ಮುಖ್ಯ ಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು.

ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳೆರಡೂ ಮನುಷ್ಯನ ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಉಗಮವಾಗುವ ಮೌಲ್ಯಗಳು. ಆದುದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಅಥವಾ ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಅವುಗಳ ಸಾಧನ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಹುಡುಕುವುದು ನಿರರ್ಥಕ. ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯವು ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ. ಅವುಗಳ ಹೊರಗೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಕಾಣಲು ಯತ್ನಿಸುವುದೂ ನಿರರ್ಥಕವಾದುದು. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಬುದ್ಧಿಯ ಶಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿಯೇ–ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಗಳು–ನಾವು ಈ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಅಂತರ್ನಿಯಮವನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕು. ಬುದ್ಧಿಯ ಈ ಎರಡು ಶಕ್ತಿಗಳ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಾಮ್ಯವಿದೆ; ಏಕೆಂದರೆ ಒಂದೇ ಮೂಲಭೂತವಾದ ನಿಯಮವು ಇವೆರಡರ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಎರಡು ಶಕ್ತಿಗಳೂ ಭಿನ್ನ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವುಗಳ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇದೆ.

ಒಂದು ಮಟ್ಟದ ವರೆಗೆ ಇವೆರಡೂ ಭಿನ್ನೋದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದರೂ, ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಉನ್ನತವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಅವುಗಳ ಭಿನ್ನತೆಯು ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾದುದಲ್ಲವೆಂಬುದು ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯದ ಅಂಶವಿರುವುದೂ, ಸತ್ಯವನ್ನು ಸುಂದರವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವುದೂ ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವೆರಡೂ ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಸೇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮಿತಿಯನ್ನು ಕಳೆದು ಮೇಲಿನ ಅವಸ್ಥೆಗೆ ಏರಿದಾಗಲೇ ಅವೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಧಿಸಬಹುದು. ಈ ಅತೀತಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವಿಯಾಗಲಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಆರಾಧಕನಾಗಲಿ, ಇಬ್ಬರೂ ಮೂಲತಃ ಒಂದೇ ಸತ್ತಾದ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳು ಸಾಂಗತ್ಯದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುವ ವರೆಗೂ ನೀತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅವು ಆಗಾಗ್ಗೆ ನೀತಿಯೊಡನೆ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಮಿಥ್ಯೆಯೂ ಕುರೂಪವೂ ಸಂಭವಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಂಗತ್ಯವು ವಿಸಂಗತವಾದ ತತ್‌ಕ್ಷಣ ಮಿಥ್ಯೆ ಅಥವಾ ಕುರೂಪವು

ಘಟಿಸುವ ಭಯವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಂಗತ್ಯಾತೀತವಾದ ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ಭವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿಮೌಲ್ಯಗಳು ತಲೆಹಾಕುವ ಸಂಭವವಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ಭವ್ಯ, ಇವು ಎರಡೂ ಪಾವನವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಪಾವನವು ಮತಧರ್ಮದ ಅನುಭವ, ಉಳಿದೆರಡೂ ಅಲ್ಲ, ಎಂದು ಯಾರಾದರೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಜ್ಞಾನದ ಉತ್ತುಂಗತೆ (ಅನುಭಾವ), ಸೌಂದರ್ಯದ ಅತ್ಯುಚ್ಚ ಸ್ಥಿತಿ (ಭವ್ಯ), ಮತ್ತು ಮತಧರ್ಮದ ಪೂರ್ಣಾನುಭವ(ಪಾವನ)ಗಳ ಏಕತೆಯನ್ನು, ಅಥವಾ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬೇಕು. ನೈತಿಕತೆಯು ಆಧ್ಯಾತ್ಮದ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದಾಗಲೇ ಪಾವನದ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆಂದು ನಾವು ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಮತಧರ್ಮವೆಂಬುದನ್ನು ಒಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಸಂಘಟಿತ ವಿಶ್ವಾಸದ ಪರಂಪರೆ ಎಂಬ ಸಂಕುಚಿತ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಭಾವಿಸದೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆತ್ಮವು ವಿಶ್ವಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಏಕತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದು ಎಂಬ ವಿಶಾಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ತಿಳಿದರೆ, ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ಭವ್ಯಗಳೂ ಮತಧರ್ಮದ ಚೈತನ್ಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುವುಗಳೇ ಎಂಬುದು ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮತಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಮತಧರ್ಮ ಮತ್ತು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪ್ತವಾಗಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮತಧರ್ಮವು ತನ್ನ ಉಪಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿತು ಎಂದು ಅನೇಕರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಸರಿಯಾದುದಾದರೆ ಕಲೆಯು ಮತಧರ್ಮದ ಒಂದು ಸಾಧನ ಮಾತ್ರವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವಾಂಶವು ಬೇರೆಯ ರೀತಿಯಾಗಿದೆ. ನಿಜವಾದ ಮತ್ತು ಅತ್ಯುಚ್ಚವಾದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಮತಧರ್ಮದ ಸತ್ವವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಅವು ಯಾವುದಾದರೂ ವಾಸ್ತವ ಮತಧರ್ಮದ ವಿಶ್ವಾಸಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಅದು ಬಳಸುವ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡೂ ಇರಬಹುದು. ಡಾಂಟೆ, ಗಯಟೆ, ಕಾಳಿದಾಸ, ವಾಲ್ಮೀಕಿ, ವ್ಯಾಸ, ಮಹಾನ್ ದೇವಾಲಯ ಮತ್ತು ಚರ್ಚುಗಳ ಶಿಲ್ಪಿಗಳು, ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡ ಸಂಗೀತ ರಚನಾಕಾರರುಗಳೆಲ್ಲರೂ ಮತಧರ್ಮದ ವಸ್ತುಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥವಿದೆ.

ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನು ಯಾವ ಮತಧರ್ಮದ ವಿಶ್ವಾಸಗಳನ್ನೂ ತನ್ನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಧರಿಸದಿದ್ದರೂ, ಅವನ ಉಪ್ರನಾಯಕರು ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆದಾಗ ಮತಧರ್ಮದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾರೆ.

ವ್ಯಾಸ, ವಾಲ್ಮೀಕಿ, ಗಯಟೆ, ಡಾಂಟೆ, ಮೊದಲಾಗಿ ಮಹಾಕವಿಗಳೆಲ್ಲರೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೇ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿರುವುದರ ಔಚಿತ್ಯವೇನು? ಕಾವ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಉತ್ತುಂಗ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದಾಗ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯ ವಸ್ತುವಿನ ಸಹಾಯದಿಂದ ತನ್ನ ದರ್ಶನವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲಾರದು. ಆಗ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಯಾವುದಾದರೂ ಮತಧರ್ಮದ ಕತೆ, ನೀತಿಕತೆ, ಮೊದಲಾದುವು ಅಂತಹ ಕಾವ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ವಸ್ತುಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಕವಿಯು ಒಂದು ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಥವಾ ಕವಿಯು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಿದರೂ ಅದು ಮತಧರ್ಮದ ಆಳ ವಿಸ್ತಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ಜನರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾಗಿರುವ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಮತಧರ್ಮದ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಯಾವ ನಿರ್ಬಂಧವನ್ನೂ ಹಾಕದಿದ್ದರೆ ಅದು ಕೆಲವು ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಆ ಮತಧರ್ಮದ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗುವ ಸಂದರ್ಭವೇ ಹೆಚ್ಚು. ಮತಧರ್ಮದ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ನಿರ್ಬಂಧವನ್ನು ಹಾಕುವುದು ಅಥವಾ ಬಿಡುವುದು ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ಮತಧರ್ಮವೂ ಕಲೆಗಳೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಒಂದೇ ಮಟ್ಟದ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳಾಗಿ ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಅಂಶವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಜೀವಾತ್ಮರುಗಳು ಪರಮಾತ್ಮನಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಿತರಾದಂತೆ ಈ ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ಜೀವನನಾಟಕವನ್ನು ಆಡಬೇಕೆಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಮಹಾದೃಶ್ಯವಲ್ಲದೆ ಮಹಾಭಾರತದ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥವಾವುದು? ಈ ಒಳ ಅರ್ಥದಿಂದ ಮಹಾಭಾರತವು ಒಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಗ್ರಂಥವೂ ಆಗಿದೆ, ಅತ್ಯುಚ್ಚ ಮಟ್ಟದ ಕಲಾದರ್ಶನವೂ ಆಗಿದೆ.

ಕಲೆಯು ಮತಧರ್ಮದ ಕೈಂಕರ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದು ಮತಧರ್ಮದ ಜೇರೊಂದು ಅವಸ್ಥೆ ಮಾತ್ರ. ಒಬ್ಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರಾದ ಕ್ಲೈವ್ ಬೆಲ್‌ರವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ: 'ಇವು ಎರಡೂ, ಜೀವನದ

ಸಂವೇಗಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವೂ ಅತೀತವೂ ಆದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಇವು ಎರಡೂ, ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಅತಿ ಮಾನವ ಸಮಾಧಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಸ್ಥಳಾಂತರಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ; ಇವು ಎರಡೂ, ಅಲೌಕಿಕ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಗೆ ಸಾಧನಗಳು. ಕಲೆ ಮತ್ತು ಮತ ಧರ್ಮಗಳು ಒಂದೇ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಸೇರಿದುವುಗಳು. ಇವೆರಡೂ, ಮನುಷ್ಯರು ತಮ್ಮ ರಹಸ್ಯಮಯವೂ ಅಲೌಕಿಕವೂ ಆದ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಜೀವಂತವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಶರೀರಗಳು. ಮತಧರ್ಮವನ್ನೂ ಕಲೆಯನ್ನೂ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಶಕ್ತಿಯ ಅವಳಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದು ನ್ಯಾಯವಾದುದು. ಕಲೆಯು ಮತಧರ್ಮದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ತಪ್ಪು'[17] ಇಮ್ಯಾನ್ಯುಯೆಲ್ ಕಾಂಟರು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿಗಿಂತ, ಉದ್ದೇಶ್ಯ ನಿಯಮ(teleology)ವನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದರು. ಎಂದರೆ ಎಲ್ಲ ಅನುಭವಗಳಿಗೂ ಮೂಲವಾಗಿ, ಅನುಭವದ ನಿಯಮಾವಳಿಗಳಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಅನುಭವವೇ ಅತ್ಯುಚ್ಚವಾದುದು. ಭವ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಅನುಭವವನ್ನು ನಾವು ಪಡೆಯುತ್ತೇವೆ. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರಲ್ಲಿ ಯಾರಿಗೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದ ಅಂತರ್ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭವ್ಯವನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ವಿವರಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿಯು ಕಾಂಟ್‌ರಿಗೆ ಸೇರಬೇಕು. ಆದರೂ ಅವರು ಭವ್ಯವನ್ನು ಉದ್ದೇಶ್ಯ ನಿಯಮಕ್ಕಿಂತ ಇನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಮೇಲೆ ಇರಿಸಿದ್ದರೆ ಅದು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವೀಕಾರಾರ್ಹವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕಾಂಟ್‌ರ ಪ್ರಕಾರ ಭವ್ಯವು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಡುವುದೇ ವಿನಾ ಮತಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ನಿಜವಾದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾಂಟ್‌ರು ಉಪನಿಷತ್ತಿನಂತೆ ನಿರಪೇಕ್ಷವಾದಿಗಳೋ, ಭಗವದ್ಗೀತೆಯಂತೆ ಈಶ್ವರೀವಾದಿಗಳೋ ಆಗಿದ್ದರೆ ಭವ್ಯವನ್ನು ಪೂರ್ಣ ಮುಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ನಾವು ಅನುಭಾವಕ್ಕಿಂತ ಭವ್ಯವು ಒಂದು ಮೆಟ್ಟಲು ಕೆಳಗಿನದೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿ (ಇದೇ ಅಧ್ಯಾಯದ § ೯ ಮತ್ತು § ೧೦) ಅದರ ಉತ್ತರವನ್ನು ಮುಂದೆ ಹಾಕಿದ್ದೆವು. ಇಲ್ಲಿ

17 Art, 82ನೇ ಪುಟ.

ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವಿಷ್ಟು: ದಿವ್ಯದರ್ಶನ ಅಥವಾ ಪಾವನದ ಮಟ್ಟವನ್ನು ತಲುಪದ ಭವ್ಯವು ಸಂಪೂರ್ಣಾನುಭವದ ಹೊಸಲಿನಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತುಬಿಡುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಭವ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ಇನ್ನೂ ಮೇಲೆ ಎತ್ತಿ, ದಿವ್ಯದರ್ಶನವಿರುವ ಅನುಭವವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಭವ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಉತ್ತಮವಾದ ದೃಷ್ಟಿ.

ಹಾಗೆಯೇ ಅನುಭಾವವನ್ನು ಕೇವಲ ಸಾಂಗತ್ಯಾತೀತ ಜ್ಞಾನಾನುಭವವೆನ್ನುವುದು ಅದರ ಅಪೂರ್ಣ ವರ್ಣನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳು, ಅವುಗಳ ಸೀಮಿತ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳು. ಆದರೆ ಇವು ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಎಲ್ಲಿಯ ವರೆಗೆ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲುವು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ನಮ್ಮನ್ನು ಎದುರಿಸಿದಾಗ, ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಆಧಾರವಾದ ಒಂದು ವ್ಯಾಪಕ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ ಧಾರ್ಮಿಕ, ನೈತಿಕ, ಮೊದಲಾದ ಇತರ ಎಲ್ಲ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೂ ಆಧಾರವಾದ ಒಂದು ಮೂಲವನ್ನು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಾವು ಒಪ್ಪಲೇ ಬೇಕು.

ಅತ್ಯುಚ್ಚ ಸತ್ಯವೆಂದರೆ ಯಾವುದು? ಅತ್ಯುಚ್ಚ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ ಯಾವುದು? ಭಾರತೀಯ ದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಆವಿಷ್ಕರಿಸಿರುವ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಇತರ ಜನಾಂಗಗಳ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ರೋಮಾ ರೋಲಾ ಅವರ ಜೀನ್ ಕ್ರಿಸ್ಟೋಫಿ ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿಯ ಅಂತ್ಯವನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಉದ್ಧರಿಸಬಹುದು. ತನ್ನ ದೀರ್ಘವಾದ ಸಂಗೀತಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನೂ ಯಶಸ್ಸನ್ನೂ ಗಳಿಸಿದ ನಂತರ ಜೀನ್ ಕ್ರಿಸ್ಟೋಫಿಯು ಮೃತ್ಯುಶಯ್ಯೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಬಂದುಹೋದ ಎಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಅವನ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಸುಳಿದು ಸಾಗುತ್ತವೆ. ನಂತರ ಅವನು ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಸಂಗೀತಗಾರನ ಆತ್ಮಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಅವನ ಮರಣವನ್ನು ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ: . . . "ಕ್ರಿಸ್ಟೋಫಿಯು ನದಿಯನ್ನು ದಾಟಿದನು. ರಾತ್ರಿ ಇಡೀ ಅವನು ನದಿಯ ಪ್ರವಾಹದ ವಿರುದ್ಧ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ. ಅವನ ದೊಡ್ಡ ಮೈಕಟ್ಟಿನ ಶರೀರವು ಒಂದು ಬಂಡೆಯಂತೆ ನೀರಿನ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ . . . ಅವನನ್ನು ನೋಡಿದವರೆಲ್ಲರೂ ಅವನು ಸಫಲನಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಭಾವಿಸಿ

ದ್ದಾರೆ. ಎಷ್ಟೋ ಹೊತ್ತಿನ ತನಕ ಅವರ ಕುಹಕ ಮತ್ತು ನಗೆಯ ಧ್ವನಿಯು ಆವನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿತು. ನಂತರ ರಾತ್ರಿಯು ಮುಸುಗಿ ಅವರು ಆಯಾಸ ಗೊಂಡರು. ಈಗ ಕ್ರಿಸ್ಟೋಫಿಯು ನೀರಿನ ದಡದಲ್ಲಿರುವವರ ಕೂಗು ಕೇಳಿಸ ದಷ್ಟು ದೂರದಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ರೈತನೊಬ್ಬನ ಮುಂದಲೆಯ ಒಂದು ಬತ್ತಿ ಕೂದಲನ್ನು ತನ್ನ ಪುಟ್ಟ ಕೈಯಿಂದ ಹಿಡಿದಿರುವ ಮಗುವಿನ ಧ್ವನಿಯು, ಜಲಧಾರೆಯ ಗರ್ಜನೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಸ್ಟೋಫಿಗೆ ಕೇಳುತ್ತದೆ: 'ಮುಂದೆ ನಡೆ...'

"ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ ದೇವಪುರುಷನು ಶಬ್ದ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ, ಗಂಟೆ ಗಳ ಸಮೂಹವು ಜಾಗೃತ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಚಿಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಅದು ಹೊಸ ಬೆಳಗು! ಕರಿಯ ಕೋಡುಗಲ್ಲುಗಳ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಅದೃಶ್ಯ ಸೂರ್ಯನ ಬಂಗಾರದ ವೈಭವವು ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೇನು, ಬೀಳುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಸ್ಟೋಫಿಯು ದಡವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ, ಮಗುವನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ:

"'ನಾವು ಇಲ್ಲಿದ್ದೇವೆ! ನೀನೆಷ್ಟು ಭಾರ! ಮಗೂ, ನೀನಾರು?'

"ಮಗುವು ಹೇಳುತ್ತದೆ:

"'ಇನ್ನೇನು, ಹುಟ್ಟಲಿರುವ ದಿನವೇ ನಾನು.'" (ಗಿಲ್‌ಬರ್ಟ್ ಕಾನನ್ ಅವರ ಆಂಗ್ಲ ಭಾಷಾಂತರದಿಂದ.)

ಭಗವದ್ಗೀತೆಯ ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿರುವ ವಿಶ್ವರೂಪ ದರ್ಶನವು ಅತ್ಯುಚ್ಚವಾದ ಸತ್ಯಕ್ಕೂ ಭವ್ಯಕ್ಕೂ ಅಸದೃಶವಾದ ಉದಾ ಹರಣೆ. ಮರಾಠೀ ಸಂತಕವಿಯಾದ ಜ್ಞಾನೇಶ್ವರರು ಬರೆದ ಈ ವರ್ಣನೆ ಯನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಬಹುದು:

'ಭಗವಂತನೊಡನೆ ಅರ್ಜುನನು ತನ್ನನ್ನೂ ಭಗವಂತನಲ್ಲಿ ಕಂಡನು, ಮತ್ತು ಭಗವಂತನೂ ಅರ್ಜುನನೊಡನೆ ತನ್ನನ್ನು ನೋಡಿದನು. ಮತ್ತು ಸಂಜಯನು ಅವರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದನು... ಒಂದು ಕನ್ನಡಿಯನ್ನು ಮತ್ತೊಂದರ ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿದರೆ ಯಾವುದು ಯಾವುದನ್ನು ಪ್ರತಿಫಲಿಸುತ್ತದೆಂದು ಹೇಳುವುದು? ಮೂಲ ಮತ್ತು ಬಿಂಬಗಳೆಂಬ ವ್ಯತ್ಯಾ ಸವು ಅಳಿಸಿಹೋಗಿ, ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದರ ಅನಂತ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರತಿಫಲನ ಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ಸೂರ್ಯನ ಎದುರು ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಸೂರ್ಯನು ಉದ್ಭವಿಸಿದರೆ ಪ್ರಕಾಶಿಸುವವನು ಯಾರು, ಪ್ರಕಾಶಕನು ಯಾರು?... ಹೀಗೆ ಕೃಷ್ಣ ಮತ್ತು ಅರ್ಜುನರು ಒಂದು ಐಕ್ಯಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪಡೆದರು.

ಸಂಜಯನು ಹೇಳಿದ: 'ನಾನು ಸಹ ಅವರಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಏಕಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡೆ.'[18]

ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನ ಮತ್ತು ಕೃಷ್ಣರು ಯಾರು? ಇವೆರಡೂ, ಅಂಶದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಅತ್ಯುಚ್ಚ ದಾರ್ಶನಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಲು ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವ ಪ್ರತೀಕಗಳು. ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶಕನು ಇದು ಒಂದು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕಲಾಕೃತಿಯೆಂದು ವರ್ಣಿಸಿ, ಇದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕನ್ನಡಿ ಮತ್ತು ಸೂರ್ಯರನ್ನು ವಿಶ್ವಪ್ರತೀಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ರೋಲಾ ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಯ ಮಗು ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಾರರ ಆತ್ಮಗಳು ಜೀವನದ ಅವಿನಾಶಿತನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ.

ಕಲೆಯು ಈ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ ಸತ್ಯವು ಇಂತಹ ಗಹನತೆಯಲ್ಲಿ ಪಕ್ವಗೊಂಡಾಗ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳು ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಸಮಾವೇಶವಾಗುತ್ತವೆ. ಆಗ, ಆಗ ಮಾತ್ರವೇ, ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳು ಒಂದೇ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

---

18 ಜ್ಞಾನೇಶ್ವರೀ, XVIII 1592—1607, R.D. Ranade ಅವರ Bhagavadgita ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದ 287ನೇ ಪುಟದಿಂದ ಉದ್ಧೃತ.

ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಾರ್ಥ

ಅಕಾರಾದಿ

ಅಜ್ಞೇಯವಾದ: ಸತ್ತಾ ಎಂಬುದು ಉಂಟು. ಆದರೆ ಅದು ಜ್ಞೇಯವಾದುದಲ್ಲ; ಎಂದರೆ ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ನಿಲುಕುವುದಿಲ್ಲ - ಎಂಬುದು ಈ ವಾದದ ನಿಲುವು. ಸತ್ತಾ ಎಂಬುದೇ ಇಲ್ಲ; ಏಕೆಂದರೆ ಅಂತಹುದು ಇದ್ದರೆ ನಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಬುದ್ಧಿಗೇ ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು – ಎಂಬುದು ಸಂಶಯವಾದದ ನಿಲುವು. ಅಜ್ಞೇಯವಾದವು ಅಭಾವಾತ್ಮಕ ನಿಲುವಿನಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಾದಕ್ಕಿಂತ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಹಿಂದೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಸತ್ತಾ ಎಂಬುದು ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ನಿಲುಕುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ನಿನ್ನ ಮಾತು ನಿಜವಾದರೆ ಅದು ಉಂಟು ಎಂದು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿ? – ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಹಾಕಿದರೆ ಅಜ್ಞೇಯವಾದಿಯು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಉತ್ತರಿಸಲಾರ.

ಅನುಗಮನ: ಆಲೋಚನೆಯು ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. (೧) ಇಂದ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾದ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಅವು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮವನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು. ಇದನ್ನು ಅನುಗಮನ (inductive) ಪದ್ಧತಿ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. (೨) ನಮಗೆ ಮೊದಲೇ ತಿಳಿದಿರುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾದ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ಘಟನೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಅದರ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದು ಎರಡನೆಯ ಬಗೆ. ಇದನ್ನು ನಿಗಮನ (deductive) ಪದ್ಧತಿ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇವೆರಡರ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ತರ್ಕಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ನಿಶಿತವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯ ನ್ಯಾಯ ಪಂಥವು ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಅನುಗಮನ ನಿಗಮನಗಳು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದ ಎರಡು ಛಾಯೆಗಳೇ ವಿನಾ, ಯಾವ ಒಂದು ಆಲೋಚನೆಯೂ ಶುದ್ಧ ಅನುಗಮನಾತ್ಮಕವಾಗಿಯಾಗಲಿ ಶುದ್ಧ ನಿಗಮನಾತ್ಮಕವಾಗಿಯಾಗಲಿ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಈ ಪಂಥವು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಅಪರ: transcendental, ಪರ: immanent. ಸತ್ತಾವು ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆಯೋ, ಅಥವಾ ಇದನ್ನು ಮೀರಿ, ಎಂದರೆ ಈ ಜಗತ್ತನ್ನು ಅರಿಯುವ ಸಾಧನಗಳಾದ ಇಂದ್ರಿಯಗಳು ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಮೀರಿದೆಯೋ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಎರಡೂ ರೀತಿಯ ಉತ್ತರಗಳುಂಟು. ಪರವಾದವು ಮೊದಲನೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದರೆ ಅಪರವಾದವು ಎರಡನೆಯದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ.

ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಅಪರವನ್ನು ನಿಷ್ಪ್ರಪಂಚವೆಂದೂ ಪರವನ್ನು ಸತ್ಪ್ರಪಂಚವೆಂದೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದೆ. ಪರ ಮತ್ತು ಅಪರವಾದಗಳ ನಡುವೆ ತೀಪ್ರವಾದ ವಿರುದ್ಧವಿರಬೇಕಿಲ್ಲವೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನೂ ಕೆಲವು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳು ತಾಳುತ್ತಾರೆ.

ಅಭಿವೃತ್ತಿ: attitude

ಅವ್ಯವಹಿತ: ತರ್ಕದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಅನುಮಾನಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. (೧) ಅವ್ಯವಹಿತಾನುಮಾನ (immediate inference). ಈ ಸಲದ ಚುನಾವಣೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಅಭ್ಯರ್ಥಿಗಳೂ ಠೇವಣಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡರು ಎಂದು ಹೇಳಿದ ತಕ್ಷಣವೇ ಬೇರೆ ಯಾವ ವಾಕ್ಯದ ಸಹಾಯವೂ ಇಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಅಭ್ಯರ್ಥಿಗಳೂ ಕಳೆದುಕೊಂಡರು ಎಂಬುದು ವಿದಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ (೨) ವ್ಯವಹಿತಾನುಮಾನದಲ್ಲಿ (mediate inference) ಅನುಮಾನವು ಮುಂದುವರಿಯಲು ಬೇರೊಂದು ವಾಕ್ಯ ಅಥವಾ ಪ್ರತ್ಯಯದ ಸಹಾಯವು ಬೇಕು. ಎಲ್ಲ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳೂ ತೇರ್ಗಡೆಯಾದರು ಎಂಬುದನ್ನು ಕೇಳಿದರೂ ಅವರ ಪೈಕಿ ನಮ್ಮ ನಾಣಿಯೂ ಒಬ್ಬ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿದ್ದ ಎಂದು ಹೇಳುವ ತನಕ ಅವನು ತೇರ್ಗಡೆಯಾದ ಎಂದು ಹೇಳಲು ನಮಗೆ ಆಧಾರವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಯು ನೇರವಾಗಿ ದತ್ತವಾಕ್ಯದಿಂದ ಹೊರಬರದೆ ಮತ್ತೊಂದು ಮಧ್ಯವರ್ತೀ ಮಾಹಿತಿಯ ಸಹಾಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ.

ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದ: ಈ ಶಬ್ದವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ Spiritualism ಮತ್ತು Idealism ಎರಡನ್ನೂ ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ Idealism ಅಲ್ಲದ Spiritualismನ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಉಂಟು. Idealism ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಮನೋವಾದ ಎಂದು ಕೆಲವರು ಬಳಸುತ್ತಾರಾದರೂ ಅದು ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಪ್ರಯೋಗವಲ್ಲ.

Idealism ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದಕ್ಕೂ ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೂ (Realism) ಇರುವ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಷ್ಟು: ಜ್ಞಾನಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಜ್ಞೇಯದ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಜ್ಞಾನವನ್ನವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆಯೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ವಾಸ್ತವವಾದವು, 'ಇಲ್ಲ, ನಾವು ಜ್ಞೇಯವನ್ನು (ಜ್ಞಾನದ ವಸ್ತು) ತಿಳಿಯುವ ಮೊದಲೂ ಅದು ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ತಾನು ಇತ್ತು. ಅದನ್ನು ನಾವು ಮರೆತರೂ ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ತಾನು ಇರುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಹೊರ ಜಗತ್ತಿನ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಅಥವಾ ಯಾರ ಜ್ಞಾನದಿಂದಲೂ ಯಾವ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ' ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದದ ಪ್ರಕಾರ: ವಸ್ತುವು (ಜ್ಞೇಯ) ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ತಾನು ಹೇಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಾವು ಎಂದಿಗೂ ಹೇಳಲಾರೆವು. ಏಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನದ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿರುವಂತೆ ಮಾತ್ರ ನಾವು

ಅದನ್ನು ಬಲ್ಲವೇ ಹೊರತು ಈ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಅದನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬಗೆಗೆ ನಮ್ಮ (ಅಥವಾ ಮತ್ತೆಯಾರ ಅಥವಾ ಒಂದು ಸರ್ವಜ್ಞ ಸತ್ತ್ವದ) ಜ್ಞಾನವು ಮೂಡುವ ಮೊದಲೂ ಅದು ಇತ್ತು, ನಂತರವೂ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಸಹ ಜ್ಞಾನವು ಬೇಡುವ ಪೂರ್ವ ವಿಶ್ವಾಸ ಮಾತ್ರ. ಎಂದರೆ ಜ್ಞಾನದಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಯಾವ ಅಸ್ತಿತ್ವವೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದು ನಮ್ಮ ಅಪೂರ್ಣ ಮಾನವಜ್ಞಾನವಾಗಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಪರಿಪೂರ್ಣ ಜ್ಞಾನವುಳ್ಳ ಒಂದು ಸರ್ವಜ್ಞಸತ್ತ್ವದ ಜ್ಞಾನದ ಮೇಲೆ ಎಲ್ಲ ಅಸ್ತಿತ್ವವೂ ನಿಂತಿದೆ.

ಆನುಪೂರ್ವ್ಯ: Sequence

ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವಾದ: ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವೇ ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನದ ಪರಮ ಆಧಾರ. ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವಕ್ಕೆ ದೊರಕದ ಯಾವ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ಸತ್ತ್ವವನ್ನೂ ನಾವು ನಂಬಬಾರದು ಎಂಬುದು ಈ ವಾದದ ತಿರುಳು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು Empiricism ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಉತ್ಕ್ರಮಶ್ರೇಣಿ: heirarchy

ಉದ್ದೇಶ್ಯ: ತರ್ಕವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಉದ್ದೇಶ್ಯ (subject) ಎಂದು ಹೆಸರು. ಸಕ್ಕರೆಯು ಸಿಹಿಯಾಗಿದೆ – ಎಂಬ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಕ್ಕರೆ ಎಂಬುದು ಉದ್ದೇಶ್ಯ, ಸಿಹಿ ಎಂಬುದು ವಿಧೇಯ. ವಿಧೇಯವು ಉದ್ದೇಶ್ಯದ ಗುಣ, ಸ್ವಭಾವ, ದೇಶ ಕಾಲಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಲಕ್ಷಣ ಮೊದಲಾದ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯಯ(concept)ವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ.

ಊಹಾನುಮಿತಿ: Hypothesis

ಘನಮಾಧ್ಯಮಕಲೆ: Plastic art

ಜ್ಞಾನ
ಜ್ಞಾನಿ
ಜ್ಞೇಯ } : 'ಅಧ್ಯಾತ್ಮವಾದ'ವನ್ನು ನೋಡಿ.

ತಾದಾತ್ಮ್ಯ: ಆತ್ಮವನ್ನು 'ತತ್' ಆಗಿಸುವುದು: Thatness; ತನ್ನತನವೆಂಬುದನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ನೀಗಿಕೊಂಡು, ಎಲ್ಲ ತೆರನಾದ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನೂ ಅಳಿಸಿ 'ಅದು'ರಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗುವುದು; ಅದೇ ಆಗುವುದು. ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳು ಪರಸ್ಪರ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದರೆ ಯಾವುದು ಯಾವುದರಲ್ಲಿ ಒಂದಾಯಿತು?

ಒಂದಾಗುವ ಮತ್ತು ಒಂದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಏಕಶಕ್ತಿಯು ಅವೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಇರಬೇಕು: ಭಿನ್ನತೆಯು ಅಳಿಯುವುದಷ್ಟೇ ಬಾಕಿ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ identity ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ದ್ರವ್ಯರಾಶಿ: mass

ನಿರಪೇಕ್ಷ: Absolute. ತನ್ನ ಅರ್ಥ ಅಥವಾ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬೇರೊಂದರ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಅಥವಾ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲದಿರುವುದು; ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ. ಬೇರೆಯದರ ಅಗತ್ಯವಿರುವುದು ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದುದು (relative).

ನಿಶ್ಚಯ: ನಿಶ್ಚಯವೇ ಆಲೋಚನೆಯ ಒಂದು ಘಟಕ. Judgment.

ಪರ: 'ಅಪರ' ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡಿ.

ಪರಿಕಲ್ಪನೆ: Speculate. ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಅನುಮಾನವಲ್ಲ. ಅನುಮಾನಕ್ಕೆ ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಂದ ಅಥವಾ ಬುದ್ಧಿಯ ಸಾಂಗತ್ಯದಿಂದ ಪರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದಾದ ಆಧಾರವಿರುತ್ತದೆ. ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಸಾಧಾರಣ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಇಂದ್ರಿಯ ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿಗಳು ಸೋಲನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ನಂತರ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಗಳ ವಿಧಾನಕ್ಕಿಂತ ಉಚ್ಚವಾದ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಪರಿಕಲ್ಪಿಸುವುದು ಎಂದು ಹೆಸರು.

ಪ್ರತ್ಯಯ: Concept

ಪ್ರಯೋಗ: Experiment. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಧಾನ: experimental method

ಪ್ರಲಂಬನ: Suspend

ಪ್ರಸ್ಥಾಪನೆ: to affirm ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ. ಉದಾ: This Poem Stands for **affirmation** of life and not its denial.

ಪ್ರಾಗನುಭವ: ಅನುಭವವೇ ತನ್ನ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆ: ನಾವು ನೋಡುವ ವಸ್ತುವು ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವೂ ಸ್ವತಂತ್ರವೂ ಆಗಿದೆ ಎಂಬುದು ನಿಜವಾದರೂ ಅದನ್ನು ನಾವು ಕೆಲವು ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಅದು ದೇಶ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ನಾವು ನೋಡುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಆ ವಸ್ತುವಿನ ಗುಣ, ಪ್ರಮಾಣ, ಮಾತ್ರಾ, ಮತ್ತು ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ನಾವು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲವೆ ಸುಮ್ಮನೆ 'ನೋಡು'ವುದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಬೇಕಾಗುವ ಕೆಲವು ಮೂಲ

ಭೂತ ನಿಯಮಗಳು ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ನಿಹಿತವಾದುವುಗಳು: ಅವು ಅನುಭವದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ; ಎಂದರೆ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಮೊದಲಿನ (ಪ್ರಾಕ್+ಅನುಭವ, a priori) ನಿಯಮಗಳು.

ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆ: Practicality

ಬಾಧಿತ: Contradicted

ಭೌತವಾದ: materialism

ಮೂರ್ತ: Concrete, ಅಮೂರ್ತ: abstract

ಮೌಲ್ಯ: Value

ವಸ್ತುನಿಷ್ಠೆ: Objectivity

ವಸ್ತುವಾದ: Objectivism

ವಾಸ್ತವವಾದ: realism, 'ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದ'ವನ್ನು ನೋಡಿ.

ವ್ಯಕ್ತಿಗತ: Subjective. ವೈಯಕ್ತಿಕ (Personal) ಎಂಬುದಕ್ಕಿಂತ ಇದು ಬೇರೆಯಾದುದು. ಏಕೆಂದರೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತಿರುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ Subjectiveಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯದ ಛಾಯೆಯಿದೆ. ಆದರೆ ವೈಯಕ್ತಿಕವು ಎಂದಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಲಾರದು.

ವ್ಯವಹಿತ: 'ಅವ್ಯವಹಿತ' ನೋಡಿ.

ವ್ಯಾಘಾತನಿಯಮ: Law of Contradiction

ವ್ಯಾವರ್ತಕತೆ: Exclusiveness.

ವಿಜ್ಞಾನ,-ಭಾವಪರಕ ಮತ್ತು ಮಾನಕ: ವಿಜ್ಞಾನಗಳನ್ನು ಈ ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದ್ದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಭಾವಿಸಿ ಅಭ್ಯಸಿಸುವುದು ಭಾವಪರಕ ವಿಜ್ಞಾನ. ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರ, ರಸಾಯನಶಾಸ್ತ್ರ, ಖಗೋಲಶಾಸ್ತ್ರ ಮೊದಲಾದುವುಗಳು ಈ ಜಾತಿಯವು. ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಮಾನ ಅಥವಾ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುವ ಶಾಸ್ತ್ರ(ಅಥವಾ ವಿಜ್ಞಾನ)ವನ್ನು ಮಾನಕವಿಜ್ಞಾನ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರ, ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳ ವಿಷಯಗಳಾದ ಶಿವ, ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಸತ್ಯಗಳು ಮಾನಗಳು.

ಆದರೆ ಈ ವಿಂಗಡಣೆಯನ್ನು ಕೆಲವು ಮೌಲ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಮಾನವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಸಹ ಭಾವಪರಕ

ವಾದುವೇ. ಆವರ್ತಗಳು 'ಅವಾಸ್ತವ'ವಾದುವಲ್ಲ. ಅವುಗಳಿಗೂ ಅಸ್ತಿತ್ವವುಂಟು. ಆದುದರಿಂದ ಮಾನಕ ವಿಜ್ಞಾನವು ಸಹ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಭಾವಪರಕವಾದುದೇ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ವಿಧೇಯ: 'ಉದ್ದೇಶ್ಯ' ನೋಡಿ.

ವಿಮಧ್ಯನಿಯಮ: Law of excluded middle.

ವಿಮೌಲ್ಯ: ಅಮೌಲ್ಯಕ್ಕೂ ವಿಮೌಲ್ಯಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಯಾವ ಮೌಲ್ಯವೂ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಅಮೌಲ್ಯ. ಆದರೆ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯದ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ, ಅದರ ಮೌಲಿಕತೆಯನ್ನು ನಾಶಮಾಡುವ ಶಕ್ತಿಯಿರುವುದು ವಿಮೌಲ್ಯ: Dis-value.

ವಿಯೋಜನನಿಯಮ: Principle of exclusion.

ವಿವಿಕ್ತ: abstract.

ವಿವ್ಯಕ್ತೀಕೃತ: de-individualized.

ವೈಷಮ್ಯ: Contrast. ವೈದೃಶ್ಯ ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಸಹ ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದಾದರೂ 'ದೃಶ್' ಎಂಬುದು ಕೇವಲ ಬಾಹ್ಯ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಧ್ವನಿಸಬಹುದು. ಸಾಮಾನ್ಯಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾದ ವೈಷಮ್ಯವು ಹೋಲಿಕೆಯ ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಸತ್ಯಾಪನೆ: Verification

ಸತ್ತಾ: Reality. ಸತ್ಯದ ವಸ್ತುವೇ ಸತ್ತಾ. ಸತ್ತಾವನ್ನು ಅರಿತಾಗ ದೊರೆಯುವ ಜ್ಞಾನವೇ ಸತ್ಯ.

ಸಮವಾಯ: ಸಮವಾಯಸಂಬಂಧ ಎಂಬುದು ಬೇಕಾದಾಗ ಬಿಟ್ಟುಬಿಡಬಹುದಾದ ಬಾಹ್ಯ ಸಂಬಂಧವಲ್ಲ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಗುಣಗಳಿಗೆ ಇರುವುದು ಸಮವಾಯಸಂಬಂಧ. ಈ ಸಂಬಂಧವು ಏಕಮುಖಿಯಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ದ್ವಿಮುಖಿಯಾಗಿರಬಹುದು. ವಸ್ತುವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಗುಣವು ಇರಲಾರದು. ಆದರೆ ತನ್ನ ಕೆಲವು ಗುಣಗಳಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಲ್ಪಟ್ಟರೂ ವಸ್ತುವು ಇರಬಲ್ಲುದು. ನ್ಯಾಯ-ವೈಶೇಷಿಕರು ಕೊಡುವ ಈ ವಿವರಣೆಯು ಆಧುನಿಕ ವಿಜ್ಞಾನದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಸಮವಾಯ ಎಂಬುದು ಘನಿಷ್ಠವೂ ಆಂತರಿಕವೂ ಅವಿಭಾಜ್ಯವೂ ಆದ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧ ಎಂದು ನಾವು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಪ್ರಕೃತಕ್ಕೆ ಸಾಕು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ inherence. 'ಸಮವಾಯಿಸು' ಎಂಬುದಾಗಿ ಕ್ರಿಯಾರೂಪವನ್ನೂ ಮಾಡಬಹುದು.

ಸಮಾನಮುಖಿ: horizontal

ಸಂಘಟನೆ: Integrate, ಸಮ್+ಘಟಿಸು

ಸಂತುಲನೆ: balance

ಸಂಶಯವಾದ: 'ಅಜ್ಞೇಯವಾದ'ವನ್ನು ನೋಡಿ.

ಸ್ವಯಂ-ಖಂಡಿತ: Self-refuted.

ಸಾಕಲ್ಯ: totality

ಸ್ವಲಕ್ಷಣ: ವಸ್ತುವಿನ ಲಕ್ಷಣವು ನಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯ ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿಗೆ ಗೋಚರಿಸುವಂತೆ ಮಾತ್ರ ನಾವು ಬಲ್ಲೆವು. ಆದರೆ ತನ್ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದು ಹೇಗಿದೆ? ಅದರ ಸ್ವಲಕ್ಷಣವನ್ನು ನಾವು ಅರಿಯಬಲ್ಲೆವೆ?

ಸಾಧನವಾದ: instrumentalism

ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದ: relativism. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದು ನಿರಪೇಕ್ಷವಾದ.

ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಣ: universalisation.

ಸಾಂಗತ್ಯ: harmony, Coherence.

ಸೂತ್ರಪಾತ: design.

ಸೋಪಾಧಿಕ ಅನುಮಾನ: ಇದು ಮತ್ತು ನಿರುಪಾಧಿಕ ಅನುಮಾನವೆಂದು ಅನುಮಾನದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಯುಂಟು. ಮಳೆ ಬಂದರೆ, ಬೆಳೆ ಚೆನ್ನ. ಹೋದ ವರ್ಷ ಮಳೆ ಬಂತು. ಆದುದರಿಂದ ಬೆಳೆಯೂ ಚೆನ್ನಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯು ಆಗುವ ಅಥವಾ ಹೋಗುವ ಸಂಗತಿಯು ಮಳೆ ಎಂಬ ಬೇರೊಂದು ಉಪಾಧಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಯು ನೇರವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಸಾಧಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಹುಟ್ಟಿದವರೆಲ್ಲರೂ ಸಾಯುವವರೇ, ನೀನೂ ಹುಟ್ಟಿದವನೇ, ಆದುದರಿಂದ ನೀನೂ ಸಾಯುವೆ – ಎಂಬಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಯು ನಿರುಪಾಧಿಕವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಅನುಮಾನದ ಈ ಎರಡು ಬಗೆಗಳ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಮೂಲಭೂತವಲ್ಲವೆಂದು ಕೆಲವು ಆಧುನಿಕ ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ.

ತಪ್ಪೋಲೆ

ಪುಟ	ಸಾಲು	ತಪ್ಪು	ಒಪ್ಪು
೧೦	೨೧	ಪ್ರಾಕೃತಿಕ	ಪ್ರಾಕೃತ
೧೨	ಕೊನೆಯ ಸಾಲು	ಶರಣು ಹೊಡೆದರು.	ಶರಣು ಬಂದರು.
೨೧	೫	ಪ್ರಕೃತಿಯು	ಅದು
೩೫	೩	ಬ್ರೇತನ್ನು	ಬ್ರೇಕನ್ನು
೪೪	೨೪	ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ	ಅವುಗಳನ್ನು
೪೪	೨೫	ಅವುಗಳನ್ನು	ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ
೪೫	೧೭	ನೀರಸನಾದರೆ, ಯಾಂತ್ರಿಕನಾದರೆ,	ನೀರಸನಾದ, ಯಾಂತ್ರಿಕನಾದ,
೫೩	೫	ಎರಡು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳ	ಈ ಎರಡು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳ
೬೪	೧೧	ಆದುದರಿಂದಲೇ	ಅಷ್ಟರಿಂದಲೇ
೮೨	೧೬	ಒಂದರೊಡನೊಂದು	ಒಂದರೊಳಗೊಂದು
೧೫೩	೧೨	ನಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿದೆ.	ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿದೆ.
೧೬೪	೨೬	ಬರ್ಟ್‌ಲಂಡ್	ಬರ್ಟ್‌ರಂಡ್
೧೮೧	೩	ವಿಯೋಜಿತ	ನಿಯೋಜಿತ
೧೮೧	ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ	welton	Elton
೧೮೯	೨೬	ಮರೆಯಲ್ಲಿ	ಮುಸಿಯಲ್ಲಿ
೨೩೨	೨೩	ಅದಕ್ಕೆ	ಆದರೆ
೨೬೮	೨೫	ಎನಿಸುತ್ತದೆ.	ಎನಿಸುತ್ತವೆ.
೨೭೨	೬	ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನೂ	ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನು ಸುಳ್ಳೆಂದು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರೆ, ಅವನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರೋದ್ಯಮವಾದೀ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನೂ
೨೯೪	೨೮	ಅನುಭಾವಿಯ	ಅನುಭಾವಿಯು
೨೯೮	೨೨	ಪರಸಿ	ಪ್ಪರಸಿ
೩೦೯	೫	ನಿಶ್ಚಯು, ಮಾತ್ರಾ	ನಿಶ್ಚಯ ಮಾತ್ರಾ
೩೧೧	೨೫	ಅತಿಮಾನದ	ಅತಿಮಾನವ
೩೧೫	೧೨	ಅಗತ್ಯವಾದಾಗ	ಅಗತ್ಯವಾದ
೩೨೨	೨೩	ಆದರೆ	ಆದರ
೩೨೭	೨೬	ಭಾವ;	ಭಯ;

ಸಾರ್ಥಕವಾದ ಓದಿಗೆ

ಇದೋ ಇಲ್ಲಿದೆ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಒಂದು ಕತ್ತೆಯ ಆತ್ಮಕಥೆ: ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕ ಕಾದಂಬರಿ
ಮೂಲ: ಕೃಷ್ಣಚಂದ್ರ
ಅನುವಾದ: ಜಿ. ಜಿ. ಹೆಗಡೆ — ೨–೦೦

ಕತ್ತೆಯ ಉತ್ತರ ರಾಮಾಯಣ: ಒಂದು ಕತ್ತೆಯ ಆತ್ಮಕಥೆಯ ಮುಂದಿನ ಭಾಗ — ೩–೦೦

ಸುವರ್ಣಸಂಪದಾ: ವಿವಾಹಯೋಗ್ಯ ಕನ್ಯೆಯರಿಗಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿ
ಮೂಲ: ಮಾಲತೀಬಾಯಿ ದಾಂಡೇಕರ್ — ಸಾದಾ ೩–೫೦
ಅನುವಾದ: ಮಹಿಷಿ ಮಾ. ನಾ. — ಕ್ಯಾಲಿಕೊ ೫–೫೦

ಗೋದಾನ: ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿ
ಮೂಲ: ಪ್ರೇಮಚಂದ್ — ಸಾದಾ ೪–೨೫
ಅನುವಾದ: ಕೆ. ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಉಡುಪ — ಕ್ಯಾಲಿಕೊ ೫–೫೦

ಸತಿನಿರಾಜ್: ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿ
ಮೂಲ: ಶರಚ್ಚಂದ್ರ
ಅನುವಾದ: ಮ. ವೆಂಕಟೇಶ — ೧–೮೮

ಚಂದ್ರನಾಥ: ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿ
ಮೂಲ: ಶರಚ್ಚಂದ್ರ
ಅನುವಾದ: ಗುರುನಾಥ ಜೋಶಿ — ೧–೨೫

ಪರಿತ್ಯಕ್ತೆ: ಪತ್ತೆದಾರಿ ಕಾದಂಬರಿ
ಮೂಲ: ಸರ್ ಆರ್ಥರ್ ಕನನ್‌ಡೈಲ್
ಅನುವಾದ: ಗುರುನಾಥ ಜೋಶಿ — ೧–೨೫

ಇತಿಹಾಸಭೂತ: — ಕಥಾಸಂಗ್ರ

ರಾವ್‌ಬಹದ್ದೂರ್ — ೧–

ಕಾಗೆಗೆ ಹೇಳಿದ ಕಥೆ: — ಕಥಾಸಂಗ್ರ

ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರ್ — ೨–

ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕ ಕಥೆಗಳು: — ಕಥಾರೂಪದಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗ

ಡಿ. ವಿ. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್ — ೨–

ಚಂದ್ರೋದಯ: — ಕಥಾಸಂಕಲ

ಜೆ. ಮಲ್ಲಾರಿಭಟ್ — ೧–

ಮದುವೆಯ ಪತ್ತಲ: — ನಗೆಯಾಟದ ಏಕಾಂಕಗ

ಬೇಂದ್ರೆ ಲಕ್ಷ್ಮಣರಾವ್ — ಸಾದಾ ೧–

ಕ್ಯಾಲಿಕೊ ೩–

ನಾನೇ ನಾನು: — ನಗೆಯಾಟದ ಏಕಾಂಕಗ

ಬೇಂದ್ರೆ ಲಕ್ಷ್ಮಣರಾವ್ — ಸಾದಾ ೨–

ಉತ್ತಮ ೨–

ನೂರು ರೂಪಾಯಿ ನೋಟು: — ಏಕಾಂಕ ನಾಟ

ಗೋಪಾಲ ಕೃಷ್ಣ ನಾಯಕ್ — ೦–

ದೃಷ್ಟಿದೋಷ: — ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟ

ಧೀರೇಂದ್ರ ಕುಲಕರ್ಣಿ — ೨–

ಕನ್ನಡ ಗಂಗಾಲಹರಿ ಮತ್ತು ಗಂಗಾಷ್ಟಕ: — ಕಾವ್ಯಲ

ಮೂಲ: ಪಂಡಿತ ಜಗನ್ನಾಥಕವಿ ಮತ್ತು ಆದಿಕವಿ ವಾಲ್ಮೀಕಿ

ಅನುವಾದ: ಗಲಗಲಿ ಪಂಢರಿನಾಥಾಚಾರ್ಯ — ೧–

ಕೂಗು: ವೀರಗೀತೆಗಳು
'ಸುತ' ೦–೬೦

ಕವಿಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರ ವೈಭವ: ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರ ಪರಿಚಯ
ರಾ. ನ. ಮುಳಗಿ ೧–೭೫

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆ: ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಚರ್ಚೆ
ಕೆ. ವೆಂಕಟರಾಯಾಚಾರ್ಯ ೨–೦೦

ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸ್ವರೂಪ: ವಿಮರ್ಶಾಶಾಸ್ತ್ರ
ಮಿರ್ಜಿ ಅಣ್ಣಾರಾವ್ ೨–೭೫

ನನ್ನ ನಾಟ್ಯನೆನಪುಗಳು: ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನುಭವಗಳು
ಶ್ರೀರಂಗ ೧–೫೦

ಶಂ. ಶ್ರೀ. ಮುಗಳಿ: ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಚಯ
ವಿವಿಧ ಲೇಖಕರು ೧–೫೦

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ: ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ವಿವೇಚನೆ
ಮೂಲ: ಜಾನ್ ಸ್ಟುವರ್ಟ್ ಮಿಲ್
ಅನುವಾದ: ಎನ್. ರಾಜಗೋಪಾಲರಾವ್, ಬಿ. ಎಚ್. ಶ್ರೀಧರ ೨–೫೦

ಮೋತೀಲಾಲ್ ಜವಾಹರ್‌ಲಾಲ್ ನೆಹರು: ಜೀವನಚರಿತ್ರೆ
ಮೂಲ: ಬಿ. ಆರ್. ನಂದಾ ಸಾದಾ ೧೨–೦೦
ಅನುವಾದ: ಸಿದ್ದವನಹಳ್ಳಿ ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮ ಕ್ಯಾಲಿಕೊ ೧೬–೦೦

ಲೋಕಮಾನ್ಯ ಟಿಳಕರು: ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ
ವಿವಿಧ ಲೇಖಕರು ಕ್ಯಾಲಿಕೊ ೩–೨೫
ಸಾದಾ ೧–೭೫

ಇದೇ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರ ಇತರ ಕೃತಿಗಳು

ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳು:

ವಂಶವೃಕ್ಷ	ಸಾದಾ ೮-೦೦
	ಕ್ಯಾಲಿಕೊ ೧೦-೦೦
ದೂರ ಸರಿದರು	೪-೪೦
ಧರ್ಮಶ್ರೀ	೪-೨೫

ಅಚ್ಚಿನಲ್ಲಿ:

ಜಲಪಾತ:	ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿ
ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರತೀಕ:	ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ

ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಂಡಾರ :: ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ

ಈ ಗ್ರಂಥದ ಬಗೆಗೆ

The author of this work has here undertaken a comparative study of the two values of Truth and Beauty . . . There are no doubt distinctive features of Truth and Beauty which make them unique and irreducible to each other. Nevertheless they do not fall so apart as not to deserve a significant comparative study which reveals striking points of similarity. Thus the single ideas of imitation, instrumentality, harmony, coherence, necessity, relation and the like are applied to each of these values to understand their nature from the point of view of these ideas. Such application at once throws light upon the elements of identity as well as difference among the two values.

In my opinion the author, because of his versatile equipment as a serious student of philosophy, a creative writer as a novelist of repute, and a keen student and critic of classical music and painting, combines in him qualities which uniquely enable him to appreciate beauty in truth and to cognise truth in beauty. He has profusely but judiciously illustrated his argument from literature and fine arts, such as painting, music, sculpture and architecture.

As far as I know except writing an article or a small chapter in a book on Aesthetics, no one else has in any language so far done a comparative study of truth and beauty on such a comprehensive scale covering almost all the important related problems as Dr. Bhyrappa has done in this book.

A. G. JAVADEKAR

M.A., Ph.D , D.Litt.

Professor of Philosophy,

Maharaja Sayajirao University, Baroda